

*Bernd Stratthaus*

# **Was heißt „interkulturelle Literatur“?**

Dissertation vorgelegt beim Fachbereich 3 (Literatur- und Sprachwissenschaft) der Universität Duisburg-Essen im  
Fach Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft zur Erlangung des Grades Dr. phil.

Datum der mündlichen Prüfung: 21. Februar 2005

Gutachter: Roland Galle (Universität Duisburg-Essen), Pere Joan i Tous (Universität Konstanz)

## Inhalt

Einleitung.....	3
<i>Das Problem: Wie teilt man Literatur ein?</i> .....	3
<i>Mögliche Kriterien der Einteilung: Der Status der Sprache</i> .....	7
<i>Mögliche Kriterien der Einteilung: Die Soziologisierung der Literatur</i> .....	9
<i>Mögliche Kriterien der Einteilung: Ethnische Reduktion</i> .....	11
<i>Gliederung der Arbeit: Teil I. Was heißt interkulturelle Literatur?</i> .....	14
<i>Gliederung der Arbeit: Teil II. Alternative Lektüren</i> .....	16
<i>Die Textgrundlage</i> .....	19
<i>Abschluss. Der Vorwurf des Relativismus</i> .....	21
 <b>I. Was heißt „interkulturelle Literatur“?</b> .....	<b>23</b>
 I.1 Der Sekundärdiskurs zur interkulturellen Literatur .....	24
<i>Gastarbeiterliteratur – Migrantenliteratur – interkulturelle Literatur in deutscher Sprache</i> .....	26
<i>Littérature maghrébine d'expression française – littérature beur</i> .....	36
 I.2 <i>Littérature mineure</i> oder <i>grande littérature</i> ? .....	46
<i>Deterritorialisation</i> .....	48
<i>Politik und Kollektivität</i> .....	56
 I.3 Die Identität von Kultur(en) .....	63
<i>Die Notwendigkeit der Marginalität</i> .....	63
<i>Stabile Untereinheiten</i> .....	71
<i>Bewegliche Kulturen. Das Lotmansche Realitätsgefälle</i> .....	78
<i>Das Paradoxon der ursprünglichen Hybridität</i> .....	83
 <b>II. Alternative Lektüren</b> .....	<b>101</b>
 II.1 Yoko Tawada und das Unbehagen der Identität .....	102
 II.2a Urheberchaft – Gültigkeit – Verantwortung .....	109
<i>Prolog: Was ist ein Autor?</i> .....	113
<i>Wörtliches Eigentum, eigentümliches Wort. Die Angst vor dem Verlust des Ursprungs</i> .....	118

<i>Die Hierarchisierung von Interpretationen. Die Angst vor dem Verlust der Autorität .....</i>	<i>124</i>
<i>Exkurs: Weichgezeichnete Worte .....</i>	<i>130</i>
<i>Schuld und dekonstruierte Verantwortung. Die Angst vor dem Verlust der ethischen Adresse .....</i>	<i>138</i>
II.2b Der Autor und sein Text. Driss Chraïbis L'inspecteur Ali .....	153
<i>Europa schreibt.....</i>	<i>153</i>
<i>Paratext und Ende der Sprache .....</i>	<i>158</i>
<i>Die Suche nach der eigenen Sprache .....</i>	<i>164</i>
<i>Ma première conférence – Die Rezeption.....</i>	<i>175</i>
<i>Die Inkarnationen des Inspecteur Ali.....</i>	<i>178</i>
II.3 Zerfallende Familien. Assia Djebars <i>Les nuits de Strasbourg</i> .....	183
<i>Die Eltern-Kind-Beziehung.....</i>	<i>186</i>
<i>Handelnde Frauen .....</i>	<i>194</i>
<i>Vergessen.....</i>	<i>203</i>
II.4 Das Wunderbare bei Maya Arriz Tamza und Emine Sevgi Özdamar.....	211
<i>Zeit zu Schweigen. Lune et Orian .....</i>	<i>215</i>
<i>Besitzergreifung ohne Verstehen. Marvelous Possessions .....</i>	<i>222</i>
<i>Das Wunder der Kommunikation. Die Brücke vom goldenen Horn.....</i>	<i>230</i>
II.5.....	244
Literaturverzeichnis .....	249

## Einleitung

### *Das Problem: Wie teilt man Literatur ein?*

Im Jahr 2000 widmete sich Franco Moretti in einem Essay der Reaktivierung des alten Goetheschen Terminus der Weltliteratur. Weltliteratur ist für Moretti dabei ein Faktum, mit dem wir lernen müssen umzugehen, denn „the literature around us is now unmistakably a planetary system“ (MORETTI 2000, 54). Ein Hauptproblem, das Moretti bei der Beschäftigung mit diesem System sieht, ist, dass es aufgrund der Überfülle des zu bewältigenden Materials (55) unmöglich ist, Fachmann für Weltliteratur in einem direkten Sinne zu sein. Vielleicht ist dies auch der Grund dafür, dass sich das Projekt „Weltliteratur“ nach Moretti bisher bestenfalls auf Westeuropa beschränkt hat „and mostly revolving around the river Rhine (German philologists working on French literature)“ (54). Er schlägt deshalb eine Praxis des „distant reading“ vor (56ff), die vor allem darin besteht, große Entwicklungslinien innerhalb der weltweiten, kulturenübergreifenden literarischen Produktion zu identifizieren und zwar über die Analyse von Sekundärtexten: Die nationalliterarischen Spezialisten untersuchen einen kleinen Ausschnitt der literarischen Produktion im *close reading*, ihre Ergebnisse werden von einer im Sinne Morettis neu zu definierenden komparatistischen Disziplin miteinander verglichen.

Das Projekt Morettis ist eigentlich eine sehr interessante Lösung für das richtig benannte Problem der nicht zu bewältigenden weltweiten Literaturfülle, die durch eine immer stärkere Vernetzung des Erdballs auch immer stärker ins Bewusstsein tritt. Morettis Lösung ist eine Art supranationale Literaturwissenschaft, eine Art weltweites Subsidiaritätsprinzip: Er schlägt vor, den Nationalphilologien ihren jeweiligen Bereich zu überlassen und auf sie aufbauend, doch nicht in sie eingreifend ein sekundäres Analysesystem zu errichten. Damit wäre sowohl dem Wunsch nach (kultureller) Besonderheit, als auch der Realität einer (auch ästhetisch) immer interdependenteren Welt Rechnung getragen. Moretti legt auch gleich das Angewiesensein auf Vorarbeiten offen, die er nicht zu ersetzen wünscht, weil er sie ja auch nicht ersetzen kann. Die Komparatistik à la Moretti wäre somit eine Metawissenschaft, die aus der Mittelbarkeit ihres Zugriffs auf literarische Texte eine Stärke zu machen versuchte: „If we want to understand the system in its entirety, we must accept losing something. We always pay a price for theoretical knowledge: reality is infinitely rich; concepts are abstract, are poor. But it's precisely this 'poverty' that makes it possible to handle them, and therefore to know“ (57f).

Der Vorschlag Morettis hat erwartungsgemäß eine kleine Debatte seiner Thesen ausgelöst, die noch nicht beendet ist<sup>1</sup>. Moretti hat inzwischen klargestellt, dass es ihm nicht darum geht, Gesetze von allgemeiner Gültigkeit zu entwerfen, d.h. Gesetze, die für jede Form von Literatur immer und überall zutreffen müssen: „Truth be told, I would be very disappointed if all of literature turned out to ‚follow the laws of the novel‘ [und die hatte Moretti in seinem ursprünglichen Aufsatz skizziert, B.S.]: that a single explanation may work *everywhere* is both very implausible and extraordinarily boring“ (MORETTI 2003, 75). Moretti kümmert sich um das, was in der diskursiven Wirklichkeit geschieht, er praktiziert eher eine Analyse von Positivitäten à la Foucault, der die Bedingungen benennt, unter denen literarische Entwicklung stattfindet; er beschreibt den tatsächlichen Verlauf dieser Entwicklungen, behauptet dadurch allerdings keineswegs dessen Zwangsläufigkeit (75ff).

Mein Haupteinwand gegen eine Vorgehensweise, wie Moretti sie vorschlägt, zielt nicht auf die Konzeption dieses Vorgehens selbst. Sie zielt auch nicht auf den Gegenstandsbereich (ausschließlich Sekundärliteratur), denn ich halte es für legitim, ja für unvermeidlich, sich die Arbeitsergebnisse anderer Forscherinnen<sup>2</sup> für die eigene Arbeit zunutze zu machen, auch wenn dies hier in sehr weitreichender Weise der Fall sein müsste. Problematisch ist vielmehr der Gegenstandsbereich der Texte, die Moretti als sein eigenes Korpus verwendet. Problematisch ist die Parzellierung von Literatur nach einzelnen Sprachen, nach *kulturellen Hintergründen*. „No literature without interference... hence, also, no literature without compromises between the local and the foreign“ (79). An diesem Satz stört die Schlussfolgerung. Denn wie sind *the local* und *the foreign* trennscharf zu unterscheiden, wenn gilt: *No literature without interference*? Das Problem an Morettis Herangehensweise ist die allzu leichtfertige Annahme kultureller Einheiten, die einfach *identifiziert* werden könnten. Sein Projekt veranschaulicht auf geradem Wege einen wichtigen Befund: Das Sprechen über Kultur ist immer ein identifizierendes und homogenisierendes Sprechen – und das meist uneingestanden.

---

<sup>1</sup> Entgegnungen auf seine Thesen gab es z.B. von PRENDERGAST 2001 (der die von Moretti vorgeschlagene Praxis des *distant reading* methodisch kritisiert), ARAC 2002 (der sich vor allem gegen die von Moretti nicht problematisierte Vermitteltheit literaturwissenschaftlicher Erkenntnis durch die englische Sprache wendet), KRISTAL 2002 (der ausgehend von der Feststellung, dass Morettis Analysen am Beispiel des modernen Romans sich nicht ohne weiteres auf andere Gattungen übertragen lassen, bestreitet, dass der Einfluss des Westens bei der Entwicklung neuer literarischer Formen so dominant sei, wie Moretti behauptet, 73), APTER 2003 (wobei Emily Apter in ihrer literaturhistorischen Aufarbeitung der Situation an der Universität von Istanbul während des zweiten Weltkriegs und in den Jahren danach Morettis Aufsatz eher als Aufhänger benutzt, um diese Situation als Keimzelle der Komparatistik zu beschreiben); Moretti selbst schob eine kurze Stellungnahme nach, MORETTI 2003.

<sup>2</sup> Ich benutze weibliche Formen abwechselnd mit männlichen generisch. Ich versuche mit dieser Vorgehensweise den Einwänden Luise Puschs Rechnung zu tragen, die zurecht beklagt hat, dass die deutsche Grammatik das Maskulinum für die generischen Wendungen vorschreibt – Frauen sind immer mitgemeint (vgl. PUSCH 1984, v.a. 46-68). Entsprechend sind bei meiner Verwendung der weiblichen generischen Formen die Männer immer mitgemeint. Falls es nötig sein sollte, geschlechtlich zu differenzieren, werde ich die entsprechenden Adjektive hinzusetzen. Den Vorschlag Puschs, das Neutrum für die generische Bedeutung zu verwenden, halte ich für vergleichsweise schwer praktikabel, wenn er auch zugegebenermaßen die logischste Lösung des Problems wäre.

Morettis Satz ließe nämlich auch eine andere Schlussfolgerung zu: *No literature without interference, hence no identifiable local or foreign literature*. Stattdessen wird von Moretti mit der Unterscheidung von Kern/Zentrum (*core*) und Peripherie operiert<sup>3</sup>. Diese Unterscheidung soll den Machtverhältnissen in der Welt Rechnung tragen, was vor allem wichtig ist, wenn man die literarische Produktion aus den ehemaligen Kolonialgebieten der europäischen Mächte in den Blick nimmt. Wie kann man aber gleichmacherischen, kulturimperialistischen Tendenzen entgehen, ohne stattdessen das durch den Kolonialismus erzeugte Machtgefälle zu einer analytischen Konstante bei der Literaturbetrachtung zu machen? Wie kann man der Heterogenität von Kultur (nicht nur von Kulturen!) gerecht werden, ohne gleichzeitig den Imperialismus zu verharmlosen, d.h. ohne zu sagen: Im Grunde sind *intrakulturelle* Unterschiede völlig homolog zu *interkulturellen* Unterschieden. Einen leichten Ausweg aus dieser Problematik wird es nicht geben, denn beide Vorgehensweisen tragen in sich die Gefahr, den kolonialistischen Impetus zu verlängern: entweder durch eine mögliche Einebnung des Machtgefälles oder durch eine ständige Prolongation des durch den Kolonialismus erzeugten Unterschieds.

Es existiert keine angemessene Begrifflichkeit für das skizzierte Problem. Die Unterscheidung von intra- und interkultureller Heterogenität ist an sich schon eine *contradictio in adjecto*<sup>4</sup>. Denn ist Kultur heterogen, dann fällt es schwer, diese Unterscheidung zu machen, außer es gelingt, den Grad des Unterschieds zu bestimmen: In diesem Fall wären intrakulturelle Unterschiede weniger prägnant als die Unterschiede zwischen Kulturen, so dass eine entsprechende Einteilung in distinkte Kulturen gerechtfertigt wäre. Ich kenne nur keinen überzeugenden Ansatz, der den Grad der Unterschiedlichkeit einzelner kultureller Elemente adäquat zu erfassen imstande wäre, was vor allem damit zusammenhängt, dass Kultur ein so vieles umfassender Begriff ist und dass es deshalb schon schwer fällt, überhaupt die Kommensurabilität der einzelnen Elemente zu beurteilen.

Es ist nun respektabel, diese Unterschiede als nicht weiter ergründbar hinzunehmen, von ihrer faktischen diskursiven Existenz auszugehen und die Mechanismen ihrer Interaktion zu untersuchen. Dies scheint mir Morettis Weg und auch der vieler anderer Theoretiker zu sein, die in ihren Entwürfen eine Unterscheidung von Zentrum und Peripherie vornehmen. Und ich stimme auch

---

<sup>3</sup> Jonathan Arac stellt so auch in etwas verwirrender Weise fest, dass „in Moretti's law, the centre's relation to the core operates by 'influence'. That is, the centre is earlier than the core" (ARAC 2002, 38). Trotz seiner – vielleicht polemisch überspitzten – Entgegensetzung von *centre* und *core*, die bei Moretti so nicht vorkommt, weist Arac hier auf ein grundsätzliches Problem aller Zentrum/Peripherie-Ansätze hin, die so einen dynamischen Kulturbegriff konstituieren helfen sollen: Wie entsteht eine kulturelle Einheit, die nach den Interaktionsprozessen von Zentrum und Peripherie funktioniert? Ich werde mich diesem Problem vor allem am Beispiel der Semiosphärentheorie Yuri Lotmans in Teil I.3 dieser Arbeit widmen.

<sup>4</sup> Diese Überzeugung teile ich mit Thomas Wägenbaur: „Die in der Debatte um Interkulturalität behauptete Hybridität lässt sich auch *intrakulturell* beobachten. Unter formalen Gesichtspunkten macht es keinen Unterschied, ob von Migranten zwischen verschiedenen Kulturen oder verschiedenen Schichten, Gruppen oder Systemen die Rede ist“ (WÄGENBAUR 1999, 30).

insoweit mit ihnen überein, als ich die Ergründbarkeit der ursprünglichen kulturellen Konstitution für eine Illusion halte. Nichtsdestoweniger operieren diese Theorien mit diesem blinden Fleck, Dynamik von Kultur wird zwar eingeräumt, doch sie kann nur auf dem Grund fester, historisch gewachsener kultureller Einheiten konzeptualisiert werden. Ich halte es für irreführend, ständig in dieser quasimetaphorischen Art von Vermischung, Hybridisierung, Interferenz oder ähnlichem zu sprechen, denn alle diese Begriffe funktionieren nur vor dem Hintergrund distinkter Entitäten, die sich mischen, kreuzen, die miteinander interferieren können<sup>5</sup>. Dem Paradoxon einer Art ursprünglichen Hybridität muss theoretisch entsprochen werden. Das funktioniert meiner Ansicht nach allerdings nicht über eine Invisibilisierung dieser Schwierigkeit, wie sie Moretti vornimmt, indem er die Untersuchung kultureller Unterschiede an die Fachleute der einzelnen nationalen Literaturen verweist und hinter diese Analyseebene nicht mehr zurückgeht. Sein Entwurf ist in sich schlüssig, aber unbefriedigend.

Die vorliegende Arbeit widmet sich dem Problem der standardisierenden Kategorienbildung am Beispiel der Gattung der interkulturellen Literatur, die die Schwierigkeit einer klaren Einteilung und das Fehlen von nachvollziehbaren Kriterien für eine solche Einteilung vielleicht wie kein anderes literarisches Phänomen klar zutage gefördert hat. Diese Schwierigkeit hat leider nicht dazu geführt, die Kriterien, nach denen literarische Produktion tatsächlich eingeteilt wird, zu hinterfragen, sondern zu einem in meinen Augen eher unglücklichen Schritt: Die interkulturelle Literatur wurde als eine eigene Gattung etabliert. Leitfrage der Arbeit soll sein, ob einerseits in den *Sekundärtexten* zur interkulturellen Literatur die Schwierigkeit dieser Einteilung ausreichend wahrgenommen wird oder ob die Rückbindung auf kulturelle Hintergründe vielmehr als etwas betrachtet wird, das für Literatur eine Unausweichlichkeit besitzt und gar nicht in Frage gestellt werden soll. Andererseits soll gezeigt werden, dass die *Primärtexte* selbst kulturelle Hintergründe motivisch aufnehmen und sie in ihrer eindeutigen Interpretierbarkeit problematisieren. Diese Problematisierung, so die These, fügt die jeweils aufgenommenen Motive in eine komplexe Struktur ein, die eine allgemeinere Lesbarkeit wenigstens möglich macht. Alle besprochenen Texte gehören deshalb zur hier als Überbegriff gewählten interkulturellen Literatur, eine Gattung, die gewöhnlich nach ethnisch-soziologischen und biographischen Merkmalen definiert wird<sup>6</sup>.

Seit den späten 60er Jahren entstehen in Deutschland Bücher von Autoren mit Migrationshintergrund; schon vorher (eigentlich schon seit den 10er Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts<sup>7</sup>, prominent dann aber in der postkolonialen Phase seit den 50ern) gibt es eine französischsprachi-

---

<sup>5</sup> Diese Konzeption nehmen viele Interpretationen unhinterfragt als gegeben hin, vgl. für ein prägnantes Beispiel WIERSCHKE 1997, 189. Hybridität wird in solchen Texten ganz einfach als Vermischung zweier präexistenter Entitäten betrachtet. Zur Schwierigkeit des Begriffs und zu seiner heterogenen Verwendung, vgl. Kap. I.3.

<sup>6</sup> Zum Problem der Begriffsbildung und zu den einzelnen Subkategorien, die ich hier unter dem Sammelbegriff *interkulturelle Literatur* zusammenfasse, vgl. unten Kap. I.1.

<sup>7</sup> Vgl. für einen Überblick zu den Anfängen der *littérature maghrébine de langue française* CALMES 1984, 10-58.

ge Literatur in Nordafrika, seit den 80ern eine Literatur von arabischstämmigen Einwanderern in Frankreich. Dies sind nur einige Beispiele für eine florierende Literaturproduktion jenseits von Staatszugehörigkeit und auch jenseits von klaren nationalphilologischen Zugehörigkeiten. Diese Arbeit soll die These stützen, dass die Normierungs- und Zuordnungsversuche, die unternommen worden sind, die besprochene Literatur auf eine bestimmte Vorstellung von ihr verkürzen, sie stets auf einen Platz verweisen, der sie möglichst weit von der kanonisierten Literatur entfernt hält. Ihre häufig in den Vordergrund gestellte Rückbindung an ein schwer fassbares Konzept der Interkulturalität ist dabei wenig hilfreich, den ästhetisch avancierten Status dieser Texte sowie ihre theoretische Reflexionsleistung zu illustrieren. Die von mir untersuchten Texte sollen demzufolge auch keine nationalphilologisch vergleichende Perspektive eröffnen; ihre Analyse soll vielmehr dazu dienen, zu veranschaulichen, wie obsolet eine solche Perspektive durch die literaturpraktische und -theoretische Entwicklung der letzten 50 Jahre geworden ist. Die in der Sekundärliteratur immer wieder zu findende Opposition zwischen politisch-soziologischer und ästhetischer Lesart der Texte bei gleichzeitiger Einsicht in die Unmöglichkeit erstere vollständig zu ignorieren, bewirkt eine interpretatorische Verarmung des infrage stehenden Korpus und dadurch seine unterkomplexe Wahrnehmung. Diesen Mechanismus zu durchbrechen ist Ziel dieser Arbeit. Texte sind nicht gefangen in Sprache, kultureller Zuordnung und wertender Kanonisierung, sondern sie thematisieren diese Kategorien und überschreiten sie gerade dadurch.

#### *Mögliche Kriterien der Einteilung: Der Status der Sprache*

Als Einstieg in die Erörterung der Frage, welche literarische Produktion warum zu einer bestimmten Nationalliteratur gehört, soll mir ein außereuropäisches Beispiel dienen. In der Titelgeschichte der Februarausgabe 2002 des Magazins *Outlook India*, beschäftigt sich Sheela Reddy mit der Frage: *How Indian is Indian writing in English?*<sup>8</sup> Der Artikel besteht aus einer Art Umfrage unter den indischen Schriftstellern, die nicht in Englisch schreiben, anlässlich des ersten internationalen indischen Literaturfestivals, das in jenem Februar in Neu-Delhi stattgefunden hat. Sie werden dazu aufgefordert, zum Erfolg der IWE (Indian writers in English) Stellung zu nehmen, die international Furore machen, und somit das Bild Indiens im Ausland bestimmen. Am Anfang des Artikels wird auf ein Zitat Salman Rushdies hingewiesen, der offenbar pauschal die indische Literatur in englischer Sprache als die bessere bezeichnet hatte. Die Reaktion ist ebenso undifferenziert: Die Schriftsteller englischer Sprache werden als „creative travel writers“, „necromancers“ und „artificial western flowers“ abgetan:

---

<sup>8</sup> REDDY 2002; ich zitiere im Text nach der 4-seitigen Internetversion, die unter [www.OutLookIndia.com](http://www.OutLookIndia.com) im Archiv des Magazins der Zeitschrift einzusehen ist.



„It's not a case of sour grapes, insist the regional writers, shrugging off the large advances, overnight fame, the instant access to international readership and awards now routinely accorded to the IWE as merely the unfair advantage English has over regional languages. 'Just like a fair skinned woman has in our society,' as noted Bengali writer Sunil Gangopadhyay puts it.” (1)

Neid und Missgunst werden als Motive zwar zurückgewiesen, doch steht sofort das Beispiel der hellhäutigen Frau bereit, die in der indischen Gesellschaft mehr Erfolg hat. Außerdem ist das wertende „unfair“ in Bezug auf die Vorteile, die die englische Sprache für die Vermarktung besitzt, beachtlich. Die Frontstellung ist schnell beschrieben: Die einen sind neidisch – auch wenn sie das Gegenteil behaupten – und verleihen diesem Neid in kolonialistischen Stereotypen Ausdruck: restriktive Sprachenpolitik, die weiße Frau (offensichtlich chauvinistisch). Die anderen erklären in klassischem kolonialen Duktus die Sprache des Eroberers – und es darf nicht vergessen werden, dass die englische Sprache in Indien diesen Stellenwert hat – zur überlegenen und rechtfertigen dieses Verdikt mit dem Hinweis auf die Qualität, für die keine Kriterien angegeben werden.

Doch auch die nicht englischsprachigen indischen Autoren machen sich das Qualitätsargument zu eigen:

„When I write in my own language, I know and my reader knows what I'm talking about. But if I have to write for English readers then I have to go into tedious explanations, leaving little space for creative writing. That's why Indian writing in English is so second-rate. It's circumscribed by what the western reader can appreciate: exotica or erotica.” (2)

In diesem Statement finden sich mehrere Grundannahmen, die in Zweifel zu ziehen sind. Zunächst ist es nicht einsichtig, warum es einem Land angemessener sein sollte, in der Sprache der Autochthonen beschrieben zu werden. Warum wird aus dem Blick dessen, der in einer anderen Sprache schreibt, sofort bestenfalls ein „touristy look“ (2), schlimmstenfalls eine vollkommen verzerrte Darstellung? Diese Sichtweise geht von einer geheimnisvollen Essenz aus, die Sprache, Land und indigene Bevölkerung miteinander verbindet, die den Fremden jedoch ausschließt. Was fremd ist, wird dabei natürlich von den Autochthonen bestimmt. Allein durch diese Sichtweise kommen wir zu Benennungen wie etwa IWE in der englischsprachigen Literatur oder *littérature maghrébine de langue française* im französischen Sprachraum oder der allgemeineren Bezeichnung *interkulturelle Literatur*, die vor allem im germanophonen Raum gerade en vogue ist. Diese Bemerkung ist vielleicht noch etwas pauschal, doch ich möchte versuchen, sie im Laufe der Arbeit stärker zu konturieren.

Das gelingt eventuell schon mit der Erläuterung der zweiten Grundannahme des Zitates, die ich ebenso uneinsehbar finde wie die erste. Sie gilt der Annahme, dass ein Leser einer bestimmten Sprache *natürlich* versteht, was ein Autor derselben Sprache meint. Die Äußerung legt eine Art von Kontinuum nahe, das von der Sprache vermittelt wird und Leser und Autor zu einer Art *unio*

*mystica* bringt. Ich denke, man muss zwei Dinge strikt auseinanderhalten: Es ist erstens einzusehen, dass jede Sprache als historisch konstituierte von den Gewohnheiten derer, die sie gebraucht haben – also der Sprecher dieser Sprache – durchzogen ist. Eine Sprache hat als solche einen traditionellen Hintergrund und einen jeweils eigenen Assoziationsreichtum. Doch es ist zweitens wichtig zu beachten, dass ich damit eine Aussage über das innere Funktionieren der Sprache selbst gemacht habe, nicht etwa über ihr Verhältnis zu dem geographischen Raum, in dem sie gesprochen wird, oder zu der sie jeweils aktualisierenden Sprecherin. Derjenige, der sich der Sprache bedient, sei er indigen oder nicht, ruft damit den Assoziationskontext dieser spezifischen Sprache auf und verändert ihn zugleich, indem er selbst die Sprache in einer gewissen Weise benutzt. Damit ist nicht gesagt, dass Sprecherin und Sprache in irgendeinem besonderen Repräsentationsverhältnis stehen, wenn die Sprecherin die Sprache als Kind gelernt hat – ganz abgesehen davon, dass dies ja auch auf die Kinder zutrifft, die mit Migrationshintergrund in Deutschland oder Frankreich aufwachsen. Ebenso wenig gilt, dass sich Sprecher derselben Sprache automatisch besser verstehen, wenn sie beide Muttersprachler sind. In dieser Weise ausformuliert tritt, so denke ich, die Problematik zutage, die eine so pauschale Aussage wie die zitierte einfach übergeht.

Der Orientalismus, auf den am Ende des Zitats angespielt wird, ist zwar ein Element, das man niemals außer Acht lassen sollte, doch es pauschal den englischsprachigen Schriftstellern zu unterstellen, greift zu kurz. Orientalismus ist durch nichts an eine bestimmte Sprache gebunden (auch hier muss die gerade besprochene Differenzierungsleistung erbracht werden) und sollte in der Repräsentation hinterfragt werden<sup>9</sup>. Ihn an eine Sprache zu binden und ihn mit dieser zu entsorgen, erscheint mir nicht als sehr redliche Lösung.

#### *Mögliche Kriterien der Einteilung: Die Soziologisierung der Literatur*

Doch damit nicht genug, ein tamilischer Autor beschwört die Volkseinheit und die Verwurzelung (“rootedness”) in seiner Volksgruppe: „Rushdie is extremely clever and he does try to be Indian but not succesfully“, behauptet Ashokamitrان und fügt hinzu: „This distance from the community the IWE have, their sense of not belonging anywhere, their lack of emotive content, makes them prime candidates for a spiritual life, not writers.“ (2) Das Klischee, dass Menschen, die sich keiner Gruppe zuordnen, automatisch nirgends hingehören oder zwischen allen Stühlen sitzen, ist hierbei noch weniger auffällig als die offensichtliche Überzeugung Ashokamitrان, sowohl

---

<sup>9</sup> “Orientalism is a style of thought based upon an ontological and epistemological distinction made between ‘the Orient’ and (most of the time) ‘the Occident’”. SAID 1978, 2. Solche ontologischen und epistemologischen Unterscheidungen sind auch und nicht zuletzt an *Sprache* gebunden und in ihr zu finden, aber eben nicht an die *eine* Sprache, an die *andere* hingegen nicht.

bestimmen zu können, was *indisch* ist – *Rushdie's trying but not successfully* – als auch, was zu einem Schriftsteller gehört. Hinter all dem steht die Vorstellung, dass zum Schriftstellersein ein *emotive content* gehört, der nur durch die Gemeinschaft verliehen werden kann. Dieser emotive Gehalt und die Gemeinschaft bestimmen sich dabei erneut gegenseitig in einer zirkulären Figur, die sich zusätzlich dadurch zu plausibilisieren sucht, dass sie ein Außen konstruiert, das durch wurzellose Zeitgenossen repräsentiert wird.

Einwände wie der von Sunil Gangopadhyays sind da schon eher nachvollziehbar:

„I prefer to write in Bengali as it's the tongue my mother spoke, that I hear in shops, farms, factories; I know its every nuance. Much of Indian English writing lacks nuances. It's okay when they talk of upper-class Indians but when it comes to portraying common Indians in sophisticated English, it sounds funny.“ (3)

Immerhin sind hier sowohl die Angehörigen der „upper class“ als auch die eher „common people“ beide „Indians“. Und dass etwas lustig klingt, wenn es in einem für die Sache ungewöhnlichen Idiolekt mitgeteilt wird, ist nachzuvollziehen, denn zu einer bestimmten sozialen Rolle gehört eben auch ein gewisser Sprachgestus. Doch der jeweilige Sprachgestus beider Klassen gehört gleichermaßen zur Gesellschaft eines Landes. Die Frage, was denn *indianness* von der Idee her überhaupt sein soll, muss hier nicht geklärt werden<sup>10</sup> – ich denke, es ist in diesem essentialistischen Sinne auch nicht zu klären. Jedenfalls umgeht Gangopadhyay in seiner Formulierung genau das Problem, dem sich B. Jayamohan stellen muss, wenn er über die Texte englischsprachiger indischer Autoren sagt: „It's the language they get from the drawing room, or the books they read, not the streets, that's why they don't sound natural.“ (3) Was an einer Sprache, die man auf der Straße lernt, *natürlicher* ist, als an der, die man in Büchern liest, muss erst noch geklärt werden. Es hilft dabei nicht, wenn man diesem „natural“ eine Bedeutung beilegt, die etwa „verbreiteter“ oder „gewöhnlicher“ sein soll; denn *Verbreitung* macht eben noch nichts *natürlich* und es ist stets verräterisch, wenn eine Mehrheit sich das Epitheton „natürlich“ beilegt, auch wenn noch so oft beteuert wird, das habe keinen hierarchisierenden Anspruch. Naturalisierung eines Zustands oder Sachverhalts führt stets zu einer hierarchisierenden Umwertung des Gegenteils und bei dem Zitat Jayamohans ist das Gefälle dieser Wertung wohl eindeutig.

Einen letzten bedenkenswerten Einwand erhebt schließlich Balahandran Nimade, wenn er in Bezug auf die IWE fragt: „What is their contribution to India's literary history?“ Seine eigene Antwort lautet: „Absolutely nothing. They may have made some contribution to British literary history but not to ours.“ (4) Wenn man Literatur schon im weitesten Sinne nationalphilologisch rubriziert, dann ist sicherlich das Kriterium *Sprache* dasjenige, das am leichtesten nachzuvollziehen

---

<sup>10</sup> Vgl. hierzu die Diskussion um den Begriff der Ethnizität, seine Verhaftetheit mit dem Rassismus, aber auch seine Notwendigkeit für die Bestimmung des diskursiven Ortes des Subjekts bei BALIBAR/WALLERSTEIN 1988, 118-123, sowie HALL 1992, 21ff. Für den Begriff der Diaspora, den Hall in diesem Zusammenhang aufbringt, vgl. HALL 1990, 235.

ist. Ein Buch, das auf englisch verfasst ist, gehört dann der englischen Literaturgeschichte an. Schwierigkeiten ergeben sich bei dieser Zuordnung aber für jede Art der Kreolisierung. Man müsste schon einen Standard definieren, der bestimmte, welche literarische Äußerung in deutscher Sprache zur bundesdeutschen Literatur, welche aber zur schweizerdeutschen oder zur österreichischen Literatur zählt. Gehört Gerhart Hauptmann mit seinen Theaterstücken in schlesischer Mundart, die heute im Bundesgebiet nur noch sehr wenige verstehen, eher zur deutschen Literatur als Şinasi Dikmen, der seine Satiren in vorbildlichstem Hochdeutsch abzufassen pflegt? Wenn ja, warum? Nur weil Schlesien einst zu Deutschland gehörte und die Türkei nicht? Damit befände man sich schon wieder auf einer anderen Ebene der Argumentation, es ginge nicht mehr um die Texte, sondern nur noch um die Herkunft der Autoren. Diesen Sachverhalt könnte man als *Soziologisierung der Literatur* bezeichnen, um die Tendenz zu verdeutlichen, Texte nach der Person des Autors und seinen Lebensumständen zu beurteilen und somit das genuin Textuelle zu vernachlässigen, das doch wohl in der Ablösung vom Autor besteht. Ähnliche Probleme gibt es natürlich auch in sämtlichen ehemaligen Kolonialgebieten.

Die Position des Autors hervorzuheben, impliziert dabei im Falle der interkulturellen Literatur noch nicht einmal eine produktionsästhetische Herangehensweise, denn es geht ja nicht um den Sinn, den der Autor vielleicht in den Text hineinlegen wollte, sondern allein um seine Biographie. Und einen Text auf die Lebensumstände zu reduzieren, in denen seine Verfasserin sich befand, ist mindestens ebenso fatal verkürzend für die Interpretation wie der Versuch, in ihm den Willen des genialen Autorsubjekts wiederfinden zu wollen. Alle diese Fragen haben eine Relevanz für die Konzeption und die thematische oder motivische Ausgestaltung eines Textes; aber die Interpretation auf sie zu beschränken hieße den Text schließen, einen seiner „Pole zu isolieren“<sup>11</sup>.

#### *Mögliche Kriterien der Einteilung: Ethnische Reduktion*

Es ist wahrscheinlich, dass die aktuelle Bewusstseinslage viel dazu beiträgt, dass die Herkunft von Autoren (und das ist ja nicht einmal richtig, man müsste genauer sagen: ihre Abstammung) zu einem Kriterium für die Einteilung ihrer Texte werden kann. Doch dies ist eine bedenkliche Entwicklung. Unter dem Deckmantel des kulturellen Hintergrundes werden soziale und biologische Kategorien zur Beurteilung und Klassifizierung von Literatur herangezogen. So gesehen gibt es kein einziges Thema, dass sich einer solchen Bestimmung entziehen könnte. In einem gewis-

---

<sup>11</sup> ISER 1976, 39: „Verwandelt der virtuelle Ort des Werks Text und Leser in Pole einer Beziehung, dann gewinnt dieses Verhältnis selbst vorrangiges Interesse. Damit es nicht aus dem Blick gerät, darf sich die Betrachtung des Werks weder auf die eine noch auf die andere Position mit Ausschließlichkeit konzentrieren. Die Pole zu isolieren, hieße, das Werk auf die Darstellungstechnik des Textes bzw. die Psychologie des Lesers zu reduzieren und damit genau den Vorgang auszublenden, den es zu betrachten gilt.“

sen Sinne sind alle Äußerungen sozial bestimmt. Doch die implizite Klassifizierungsleistung eines Begriffs wie *interkulturelle Literatur* geht viel weiter, als zu sagen, Texte würden aus einem bestimmten Erfahrungs- und Wissens-, ja aus einem epistemischen Zusammenhang heraus verfasst. Das Adjektiv *interkulturell* ist so bestimmend, dass alle Aussagen schlussendlich auf es zurückgebunden werden können.

Das Thema „Identität“ (und dieses Thema wird über den Kulturbegriff meist unweigerlich aufgerufen) ist jedoch meiner Überzeugung nach so grundlegend und gleichzeitig so vage, dass man es in der einen oder anderen Form in allen literarischen Äußerungen wiederfinden kann. Es ist deshalb ein weiteres Ziel meiner Arbeit, die Koppelung zwischen kultureller Identität und Interkulturalität, die so erdrückend ist, zu lockern. Das ginge kaum, indem ich mich anderen Themen widmete, die im öffentlichen Bewusstsein weniger stark an Interkulturalität geknüpft sind – immer vorausgesetzt, es gäbe solche Themen überhaupt. Um diese Lockerung zu erreichen, sollen im Laufe dieser Arbeit auch immer wieder intertextuelle Verweisstrukturen aufgezeigt werden. Es gibt meines Erachtens keinen überzeugenden Grund, die Texte von Autoren unterschiedlicher Herkunft unterschiedlich zu klassifizieren – es sei denn, man bekennt sich offen zu dem einzigen dann noch verbleibenden Unterscheidungskriterium, eben dem des ethnischen oder kulturellen Hintergrundes selbst. Dass diese Vorgehensweise eine grobe Vereinfachung in Bezug auf den Diskussionsstand um den Kulturbegriff, auch in Bezug auf Interkulturalität darstellt, ist eine Grundüberzeugung meiner Arbeit.

Es gibt dabei auch im Diskurs über die interkulturelle Literatur Interpretationsansätze, auf die sich diese Arbeit positiv bezieht. So hat z.B. Thomas Wägenbaur den gerade erwähnten Problemkomplex der *ethnischen Reduktion* in einem Aufsatz angesprochen. Er benennt das Problem wie folgt:

Noch immer werden Autoren dadurch diskriminiert, dass sie der einen oder anderen sozialen Gruppe zugeschlagen werden, statt als Individuen behandelt zu werden, wie andere Autoren einer ‚Literatursprache‘. [...] Zum einen haben es die Autoren dieser Literatur noch immer schwer, publiziert, gelesen und universitär wahrgenommen zu werden. Zum anderen hat diese Literatur kulturelle Probleme zum Gegenstand, die natürlich in direktem Zusammenhang mit dem Problem ihrer Anerkennung stehen.“ (WÄGENBAUR 1995, 22)

Ich teile diese Einschätzung, würde sie aber in der hier dargelegten Weise modifizieren. Ganz gewiss behandelt die interkulturelle Literatur Probleme, die in Zusammenhang mit ihrer Anerkennung stehen<sup>12</sup>. Ein Autor kann bei der Schaffung von Literatur schwerlich über seinen per-

---

<sup>12</sup> Vgl. hierzu auch die bedenkenswerten Überlegungen von Stefan Rieger, Schamma Schahadat und Manfred Weinberg in RIEGER ET AL. 1999a, 16ff; vgl. auch GARCÍA DÜTTMANN 1997, 19, auf dessen Überlegungen zum Zusammenhang zwischen Kultur und Anerkennung sich Rieger, Schahadat und Weinberg beziehen: „Weil [...] Kultur nie einfach sie selber ist, weil Kultur immer bedeutet *zwischen den Kulturen*, kann es ein Anerkennen geben und ist die erste Forderung nach Anerkennung die der Kultur.“

sönlichen Horizont hinausgehen, d.h. es gibt einen Zusammenhang zwischen der Themenwahl und dem Autor. Deshalb ist es eigenartig einer Autorin vorzuwerfen, wie dies B. Jayamohan getan hat, sie klinge „not natural“, nur weil sie sich im Rahmen dieses persönlichen Ausdruckshorizontes bewegt. Denn diese Art der Beschränkung gestehen wir auch jedem Autor zu, der einer Literatursprache unhinterfragt angehört. Man kann diese Unterschiede sicherlich unter den verschiedensten Blickwinkeln gut beschreiben, man kann sie *sozial*, man kann sie *kulturell* nennen und diese Begriffe auf je eigene Weise definieren. Die Unterschiede, die durch die persönliche Auswahl von Sprache oder Thema getroffen werden – und das kann nicht oft genug wiederholt werden – dürfen dabei aber nicht als Einschränkung des Textes selbst betrachtet werden. In dieser Weise geschieht aber die Diskriminierung, die Wägenbaur beschreibt.

Folgerichtig wird für Wägenbaur eine „Neu-Definition von Identität im entsprechenden Zusammenhang mit einer Neu-Definition von Kultur“ notwendig. „Interkulturalität“ bedeutet für ihn dabei gerade „keine Subsumtion und Homogenisierung der einzelnen ‚Eigenheiten‘“, sondern „Hybridität bzw. Heterogenität“ (23). Unter diesen Gesichtspunkten wird „Interkulturalität“ zu einem Attribut für Texte, die sich dieser Neu-Definition widmen.

Bis hierhin deckt sich die Analyse Wägenbaurs mit meiner eigenen; doch vollzieht er eine Wendung, der ich nicht mehr folgen kann, wenn er schreibt, genau diese Neu-Definition sei das Thema der interkulturellen Literatur<sup>13</sup> und somit implizit die Konstitution dieser Gattung rechtfertigt. Mit dieser Volte verschenkt er ein wenig die Ergebnisse seiner Analyse. Ich denke, dass das, was die Literaturwissenschaft unter dem Label der interkulturellen Literatur zusammenfasst, in einem Traditionszusammenhang steht, der diese Texte mit vielen Texten, die dieser Gruppe gewöhnlich nicht zugeschlagen werden, verbindet. Ich halte auch Wägenbaurs Rekurs auf den Unterschied zwischen Minderheits- und Mehrheitsperspektive in diesem Zusammenhang für unglücklich, denn – und dieser Punkt ist entscheidend – *die Minderheitsperspektive eines Textes ist nicht identisch mit der seines Autors*. Wägenbaurs Analyse hatte doch gerade eine Differenzierung zwischen der Person der Autorin und ihrem Werk gefordert. Die Texte der interkulturellen Literatur sind genauso sehr und genauso wenig an der von ihm geforderten Neu-Definition beteiligt wie Werke, die ohne Zögern einer Nationalliteratur zugeordnet werden<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> Vgl. WÄGENBAUR 1995, 23.

<sup>14</sup> Vgl. Alexander García Düttmanns Ausführungen zum paradoxen Doppelcharakter der Anerkennung. Über eine polemisch zugespitzte Forderung der Schwulenbewegung schreibt er: „*We’re queer, we’re here, so get fuckin’ used to it* – handelt es sich bei dieser Parole um eine Forderung nach Anerkennung, so scheint sie, wie alle Forderungen nach Anerkennung, nach Bestätigung und Stiftung, von einem Widerspruch auseinandergerissen [...]: Gefordert wird, dass man anerkennt, was man gar nicht mehr anzuerkennen braucht. Wir, die Anerkennung fordern, sind bereits, was wir sind, wir sind es nicht an einem anderen Ort, zu dem ihr keinen Zugang habt oder von dem ihr euch fernhalten könnt, gerade deshalb fordern wir Anerkennung in eurer Mitte“ (GARCÍA DÜTTMANN 1997, 110). Diese paradoxe Figur der Anerkennung sieht García Düttmann im Zentrum jeder Kultur (19 et passim), so dass Kultur permanent eine Neu-Definition, eine Neu-Positionierung ihrer selbst vornimmt; vgl. dazu auch NANCY 1993, 6.

Folgt man dieser These, so bleiben nur zwei Möglichkeiten: entweder man rechnet zur interkulturellen Literatur alle Texte, die der Definition Wägenbaurs entsprechen, das wären dann aber nicht nur solche von Autoren mit Migrationshintergrund<sup>15</sup> oder man lässt die Bezeichnung ganz fallen. Der erste Vorschlag scheint mir vernünftiger und er soll durch die folgenden Ausführungen plausibilisiert werden. Die Literatur beschäftigt sich in der Tat mit einer Neu-Definition von Kultur und Identität, doch diese Neuordnung findet längst in theoretischen Diskursen statt, die von einer Vielzahl von Autorinnen und Autoren rezipiert werden. Wenn man es hilfreich findet, kann man diese thematische Ausrichtung, die Ordnungsfunktion dieses *sujet* im Sinne Foucaults mit dem Attribut „interkulturell“ belegen.

Es bliebe dann zu klären, ob der Versuch, Kultur und Identität neu zu definieren, wirklich so innovativ ist oder ob er nicht vielmehr eine Funktion von literarischer Produktion überhaupt darstellt. Literatur ist mindestens ein Stofflieferant für Diskussion (das kann man auch noch über die avantgardistischsten Sprachspiele und die konkreteste Poesie sagen), häufig jedoch ist sie mehr, sie ist ein Ort, an dem durch die Sprache versucht wird, Gedanken Form zu verleihen, Literatur hat ein utopisches Potential. Es können in literarischen Texten bestimmte Ideen in Handlung umgesetzt werden, sie sind ein Ort des Nachdenkens und des Aushandelns, der ständigen Verschiebung dessen, was man zu verstehen glaubt. Diese Funktion wird unabhängig von der ästhetischen Überzeugung ausgeübt, denen die einzelne Autorin oder die einzelne Interpretin anhängen. Egal ob man einer genieästhetischen oder einer streng mimetischen, einer universalistischen oder einer ganz individuellen Vorstellung von Literatur anhängt: Literatur ist Ort der Reflexion von Realität und zwar gleichgültig, ob man davon ausgeht, dass diese Realität konstruiert, diskursiv erzeugt oder einfach abgebildet wird, sie ist jedenfalls ein Ort der Intersubjektivität, der Mitteilung.

#### *Gliederung der Arbeit: Teil I. Was heißt interkulturelle Literatur?*

Allerdings soll hier nicht nur der Sinn einer Abspaltung der *interkulturellen* von der (wie soll ich sie nennen?) *monokulturellen* Literatur bezweifelt werden. Es soll auch gezeigt werden, dass die immer wieder vorgetragene Forderung, man möge die interkulturelle Literatur doch nicht so sehr als Quelle lesen, denn als ästhetisches Produkt, solange nicht erfüllt werden kann, wie man sie schon begrifflich immer wieder an ihren Minderheitenstatus zurückbindet. Ein cursorischer Überblick über den bisherigen wissenschaftlichen Umgang mit diesen Texten, den ich in Teil I.1 vorneh-

---

<sup>15</sup> Die Interpretation von Shakespeares *Sommernachtstraums* durch Shankar Raman kann dafür als brillantes Beispiel dienen, auch wenn Raman selbst leider nicht so weit geht, den *Sommernachtstraum* ausdrücklich zur interkulturellen Literatur zu rechnen, vgl. RAMAN 1995.

men werde, wird unter anderem zeigen, dass sich im Sekundärdiskurs zur interkulturellen Literatur zwei Interpretationsmodi gegenüberstehen: einerseits die Lektüre der Texte als zeithistorische Quelle, als *soziologisches Dokument*, andererseits ihre Lektüre „als Literatur“, als *vollwertiges Kunstwerk*. Diese beiden Modi sind in ihrer Opposition diejenigen, die die Forschung bisher weitgehend beherrscht haben, ohne dass sich irgendetwas aus ihrer Frontstellung hätte produktiv befreien können<sup>16</sup>. Der Sekundärdiskurs zur interkulturellen Literatur erschöpft sich folglich sehr häufig in Appellen in die eine oder in die andere Richtung.

Teil I.2 wird dann einem in diesem Diskurs emsig rezipierten Ansatz gewidmet sein, der vor allem zur Erklärung der Potentiale einer Minderheitenperspektive herangezogen wird. Ich spreche vom Konzept der *littérature mineure*, wie es Gilles Deleuze und Félix Guattari vor inzwischen fast dreißig Jahren in ihrem Buch über Franz Kafkas Prosa vorgetragen haben. Ich habe bereits erwähnt, dass ich es nicht für angemessen halte, die Minderheitenperspektive eines Autors mit der eines Textes gleichzusetzen. Genau zur Stützung dieser Konvergenz dient aber in den allermeisten Fällen die Berufung auf Deleuze und Guattari. Ich werde versuchen plausibel zu machen, dass deren Konzept nur sehr eingeschränkt wahrgenommen wird und seine weitreichenden Konsequenzen, wenn man Deleuze und Guattari bis zum Ende folgt, für jede literarische Äußerung gelten können. Das Konzept der *littérature mineure* wird von einem streng sozial gespeisten Phänomen, das vor allem vor dem Hintergrund bestimmter Gruppenkonstellationen seine Schlagkraft erhält, zu einem allgemeineren ästhetischen Phänomen, das viel eher eine bestimmte Art des Ausdruckswillens eines Autors als seine unbedingte Abhängigkeit von seiner gesellschaftlichen Randstellung beschreibt.

Der schwierigen Frage nach dem generellen Für und Wider von Abspaltungen, der Kenntnisnahme von kulturellen Besonderheiten auch für die literaturwissenschaftliche Forschung, möchte ich damit nicht ausweichen. Die Gefahr einer kulturimperialistisch verengten Betrachtungsweise besteht bei einer Herangehensweise, wie sie hier vorgenommen werden soll, unbestreitbar. Deshalb befasst sich das dritte Kapitel des ersten Teils mit dem Kulturbegriff. Im Rahmen dieser Arbeit ist es dabei unmöglich – aber auch gar nicht nötig – eine Aufarbeitung der gesamten Geschichte dieses umfangreichen Begriffes zu unternehmen. Dieses Kapitel wird sich also weitgehend darauf beschränken, die Schwierigkeiten herauszustellen, die der Kulturbegriff in der Gattungsbezeichnung der interkulturellen Literatur aufwirft. Es wird die eigentümliche Gemengelage

---

<sup>16</sup> Es gibt dabei auch die Kritik daran „to reduce the literary production of foreigners in Germany to a purely literary phenomenon“ (TERAOKA 1987, 97), wie sie Arlene Teraoka vor allem an Harald Weinrich und Irmgard Ackermann, den Exponenten des zu Beginn der 1980er Jahre diskursprägenden *Instituts Deutsch als Fremdsprache* der Universität München, übt. Wenn ich auch die Kritik Teraokas am Vorgehen Weinrichs und Ackermanns teile (auch was den unterschweligen kolonialistischen Ton ihrer Arbeiten betrifft, vgl. TERAOKA 1987, 93f), versucht meine Arbeit gerade den Reflex zu vermeiden, eine „nur literarische“ Betrachtung als unpolitisch zu brandmarken und zu verwerfen und deshalb eine sozial-/kolonialgeschichtliche Flankierung der Interpretation zu fordern. Dieser Punkt wird in den folgenden Kapiteln immer wieder aufgegriffen werden.



untersuchen, die in der Debatte um diesen Begriff zwischen seinen dynamischen und seinen stabilen Anteilen besteht. Es wird außerdem untersucht, wie der erfolgreiche Terminus der Hybridisierung in diesem Zusammenhang zu bewerten ist und ob er tatsächlich eher die dynamische Seite des Kulturbegriffes unterstreicht. Außerdem wird im Zusammenhang mit den stabilen Elementen von Kultur nach dem Verhältnis von Kultur und Identität gefragt werden, zwei Begriffe, die zwar meines Wissens nie als Synonyme ausgewiesen, gleichwohl aber meist ununterscheidbar gebraucht werden.

### *Gliederung der Arbeit: Teil II. Alternative Lektüren*

Die bisherigen Interpretationsansätze suchen vor allem nach Spuren kultureller Besonderheiten in den Texten der interkulturellen Literatur. Ich neige dazu dieses Vorgehen skeptisch zu beurteilen: Meines Erachtens sollte kein bereits vorgefertigter Katalog an kulturellen oder identitätsstiftenden Elementen aufgezählt und in den Texten verortet werden; vielmehr geht es darum, die von der interkulturellen Literatur behandelten Themen als solche zu begreifen, die überall in der Literatur zu finden sind und eben nicht nur auf irgendeine persönliche Befindlichkeit der Autorinnen zurückweisen. Meine Beispiele zweisprachiger Texte konnten diese Nähe bereits illustrieren, doch sollen sowohl allgemeinere theoretische Ansätze der Philosophie, Linguistik und Literaturwissenschaft als Skopus der ausgewählten Texte identifiziert als auch intertextuelle Bezüge jeglicher Art aufgezeigt werden.

Genau um diese weniger auf bestimmte Themen verengte Interpretationspraxis geht es im zweiten Teil dieser Arbeit. In ihm soll gezeigt werden, dass es nicht auf das im einzelnen gewählte Thema oder *setting* eines literarischen Textes ankommt, sondern dass diese im Sinne des *sujet* bei Foucault eine Ordnungsfunktion für die Texte ausfüllen, die in den Texten selbst nicht automatisch vorhanden ist – ein *sujet* wird immer auch im Zusammenspiel von Leser und Text erzeugt, es hängt dem Text nicht zwangsläufig und ausschließlich an. Die Romane Djebars und Chraïbis mögen in der Tat den Status von Migranten zum Thema haben (ob und in welcher Weise dies im einzelnen der Fall ist, muss später geklärt werden), sie erschöpfen sich deshalb noch lange nicht darin und können ebenso schlüssig nach anderen Gesichtspunkten gelesen und gegliedert werden. Die Frage, die hier geklärt werden soll, ist allgemeinerer Natur: Beziehen sich die Aussagen, die in ihren Texten gemacht werden, die Konzepte, die in ihnen entwickelt werden, nur auf Migranten, weil sie von Migranten handeln oder weisen sie nicht vielmehr über diese thematischen Vorgaben hinaus, sind ein literarisches Vehikel wie jedes andere *sujet* auch, um überhaupt eine Aussage machen zu können? Soll man die Texte wirklich auf die Opposition von Mehrheit und Minderheit einschränken oder nimmt man ihnen dadurch ihre Prägnanz?

Noch einmal: Es soll und kann nicht bestritten werden, dass in den zu besprechenden Romanen Fremdheit, Kolonialismus und ähnliche Themen eine Rolle spielen. Doch kann man diese Begriffe nicht so wenden, dass sie viel umfassender klingen? Man würde doch auch nicht auf die Idee kommen, dass Thomas Mann seine *Buddenbrooks* ausschließlich für hanseatische Großbürger schreibt, nur weil sie diejenigen sind, die darin vor allem vorkommen. Man geht wie selbstverständlich davon aus, dass die Wirrungen der armen Toni etwas über das Thema *zwischenmenschliche Beziehungen* im Allgemeinen aussagen und nicht *nur* über das Thema *Heiratspraktiken der Bourgeoisie*. Dies ist ein Zugeständnis, das, eigentlich selbstverständlich, jedem Text gemacht werden muss, also auch denen, die man durch die Bezeichnung *interkulturelle* Literatur auf die Bestimmung dieses Attributs festlegt. Sie handeln eben nicht nur von spezifischen Problemen einer Minderheit, sondern besitzen ebenso das Potential, über den exemplarischen Fall ihres eigenen *syjet* hinauszudeuten. Diese Arbeit geht von der einfachen Grundannahme aus, dass ein Text bei der Wahl seiner Handlung, seines Inhalts notwendig eingeschränkt ist, dass dies aber nicht dazu führen darf, eben diesen Inhalt zum unverrückbaren Zentrum des Textes zu erklären, von dem aus jede Deutung kontrolliert wird<sup>17</sup>.

Es kann eingewandt werden, ob in diesem Fall nicht überhaupt auf die literaturwissenschaftliche Untersuchung von Themen verzichtet werden sollte, die so stark mit der besonderen sozialen Verfasstheit einer bestimmten Gruppe zusammenhängen, dass dieser Zusammenhang offenbar nur unter größten Schwierigkeiten außer Acht bleiben kann. Ich möchte zu bedenken geben, dass dieser Zusammenhang zur Wahl des Autors gehört, den Text deshalb aber noch längst nicht auf eine auf ihn beschränkte Lesart limitiert. Die Frage muss, denke ich, anders gestellt werden: Warum regen es gewisse Eigenschaften eines Textes an, ihn in einer bestimmten Art zu lesen oder für ihn sogar eine eigene Gruppe zu schaffen, die von der Nationalliteratur unterschwellig ferngehalten wird<sup>18</sup>? Bei der interkulturellen Literatur liegt die Vermutung nahe, dass man sich noch nicht daran gewöhnt hat (vielleicht auch nicht gewöhnen mag), dass Menschen aus Ländern, die lange Zeit als das schlechthin Andere der europäischen Zivilisation galten (Fernost, islamische Länder, Afrika) nun plötzlich in der Landessprache zur eigenen Kunstproduktion beitragen. Diesen Gewöhnungsprozess ein wenig anzuschieben ist ein weiteres Ziel dieser Arbeit.

Nach der Vorstellung eines Textes von Yoko Tawada (II.1), in dem die Kategorie der ethnischen Zugehörigkeit auf sehr kluge und leise Weise aufgegriffen und hinterfragt wird, soll die Debatte über die Autorschaft den ersten Bezugspunkt in meinem Interpretationsraster abgeben. Driss

---

<sup>17</sup> Zur Rolle des *syjet* als Funktion eines Textes vgl. FOUCAULT 1969, 810f.

<sup>18</sup> In Deutschland wird dieser Teil der Literaturproduktion in zentralen Organen des literarischen Lebens sogar totgeschwiegen. So existiert etwa kein Eintrag zur interkulturellen Literatur in Kindlers Literaturlexikon (KLL). Ebenso wenig werden allerdings die entsprechenden Texte und Autoren im Essay über die deutsche Literatur erwähnt, ja es existieren noch nicht einmal eigene Einträge zu Autorinnen wie Emine Sevgi Özdamar, Feridun Zaimoglu oder Aysel Özakin, um nur wenige erfolgreiche und profilierte Beispiele zu nennen.

Chraïbis Roman *L'inspecteur Ali* (II.2) soll zu diesem Zweck in Bezug auf seine Thematisierung der Verbindung zwischen Autor und Text gelesen werden. Hierzu muss ein längerer Abschnitt über die Probleme vorgeschaltet werden, die eine Bindung eines Autors an bzw. eine Lösung des Autors von seinem Text impliziert.

Der zweite Bezugspunkt meiner alternativen Lektüren ist dann in einem weiten Sinne die feministische Theorie. Assia Djebars Roman *Les nuits de Strasbourg* (II.3) soll auf seine Darstellung der Handlungsmöglichkeit von Frauen in einer patriarchal geordneten Welt hin untersucht werden. Außerdem wird hier die Frage nach dem durch den Text vermittelten Bild der Familie als Institution in den Blick genommen. Das Problem der unterdrückten Frauen soll dabei nicht auf eine wohlfeile Verrechnung mit vermeintlich „islamischen Traditionen“ verengt werden. Es muss differenzierter erörtert werden: Wie alle Machtverhältnisse – und ich orientiere mich bei meiner Analyse am Machtbegriff Foucaults – sind auch die Geschlechterverhältnisse im Islam vor allem *eingespielt*; „die Tatsache, dass wir von der Macht ausgeschlossen sind, gibt uns Frauen eine unglaubliche Freiheit des Denkens, die leider mit einer unerträglichen Schwäche einhergeht“, gibt zum Beispiel Fatema Mernissi zu bedenken.<sup>19</sup> Die Unterdrückung wird dabei erkennbar nicht geleugnet, aber sie wird in einen Zusammenhang eingeordnet, der auch bestimmte positive Effekte zeitigt. Dies wird nirgends in der Stellungnahme Mernissis zu einer Rechtfertigung der heute in vielen islamischen Ländern praktizierten Frauenverachtung. Die Verdrängung der Frau aus dem Diskurs wird vielmehr in einer Tradition gesehen, in der die herrschenden Instanzen des Islam vergessen haben, wie man mit einer anderen Meinung anders umgehen könnte, in der das Denken *insgesamt* aus dem Diskurs verdrängt worden ist. Doch ist diese Verdrängung des Denkens kein islamisches Spezifikum, sie ist vielmehr ein hegemonialer Effekt, der entsteht, wenn Macht ausgeübt wird, und zwar um diese Macht zu stabilisieren.

Als dritter Bezugspunkt meiner Interpretation dienen dann die Theorie des Phantastischen und die rhetorische Kategorie des Wunderbaren und ihr Einsatz im Kommunikationsprozess (II.4). Dabei handelt es sich erneut um ein Thema, das zweifellos eine große Nähe zu den Lebensbedingungen unter dem Zeichen des Kolonialismus besitzt. An dem Roman *Die Brücke vom goldenen Horn* von Emine Sevgi Özdamar soll gezeigt werden, wie Elemente des Phantastischen anders gelesen werden können als im Rückgriff auf einen – in diesem Fall wirklich frappierenden – Orientalismus, der gerade in der Diskussion um die Verleihung des Bachmann-Preises an Özdamar bemerkt werden konnte<sup>20</sup>. Özdamar liefert vielmehr eine Auseinandersetzung mit dem Thema der Kommunikation, gerade im Zeichen dessen, was an sprachlicher Kommunikation notwendig opak bleibt und sich somit für eine Überbrückung durch die Kategorie des Wunderbaren anbie-

---

<sup>19</sup> MERNISSI 1992, 9.

<sup>20</sup> JANKOWSKY 1997, 266f, KONUK 1997, 154.

tet. Die Forschungen Stephen Greenblatts zu genau diesem Thema werden daher für diese Interpretation als Ausgangspunkt dienen.

Ein weiterer Text, die Erzählung *Lune et Orian* des jungen in Frankreich lebenden und von der Kritik bisher kaum beachteten Maya Arriz Tamza, soll ebenfalls auf seine phantastischen Elemente hin untersucht werden. Tamza wird von Alec Hargreaves der *littérature beur* zugerechnet<sup>21</sup>, obwohl seine Texte viele der für diese Gruppe normalerweise angesetzten Kriterien gar nicht erfüllen – der Autor erfüllt sie eben schon. Der Text Tamzas wird wie der Özdamars von mir auf seine Darstellung von Kommunikationsprozessen hin gelesen. Es wird sich erweisen, dass die intertextuelle Bezugnahme auf den *Parzival*-Stoff dabei eine vielversprechende Fährte ist.

### *Die Textgrundlage*

Die Kriterien der Zugehörigkeit zu einer *National*literatur sind durch den Kolonialismus unschärfer denn je, denn durch die Ausbreitung dessen, was man gerne pauschal mit „europäischem kulturellen Erbe“ bezeichnet, ist es nahezu unmöglich geworden, gewisse Autorinnen und Autoren einer nationalphilologischen Kategorie zu subsumieren – und der Status der Produktion dieser Autorinnen und Autoren ist einer der Interessenschwerpunkte dieser Arbeit. Meine Auswahl von Texten ist dem Fundus entnommen, den die Literaturwissenschaft als interkulturelle Literatur beschreibt<sup>22</sup>. Diese Auswahl könnte falsche Schlussfolgerungen in Bezug auf das hier verfolgte Projekt nahe legen, darum müssen von Anfang an einige klärende Überlegungen vorausgeschickt werden:

1. Die hier vorgenommene Textauswahl ist nicht darauf gerichtet, ihr einen repräsentativen Charakter für die Gattung beizulegen. Das geht schon deshalb nicht, weil ich mit seinen Konstitutionsregeln nicht einverstanden bin. Im ersten Teil dieser Arbeit soll die Herausbildung dieser Gattung beleuchtet werden, das in den siebziger Jahren in Deutschland noch Gastarbeiterliteratur hieß und dessen Benennung seither in geradezu atemberaubender Geschwindigkeit wechselt bzw. variiert. Ich halte diese Schwierigkeiten bei der Namensgebung für ein Anzeichen, dass eigentlich keiner so genau weiß, warum man diese Texte überhaupt in einer eigenen Gruppe zusammenfassen soll. Ich möchte mir bei der deutschen und der französischen Taufpraxis die Gründe und die Konstitutionsregeln für diese Gattung genau betrachten. Gibt es gute Gründe, bestimmte Texte von der vollständigen Zugehörigkeit zu einer Nationalphilologie auszuschließen? Reicht es, Sibelius oder Puccini zu hören, um zu wissen, warum bestimmte Kulturmerkmale nicht europäisch

---

<sup>21</sup> Vgl. HARGREAVES 1992, 44f.

<sup>22</sup> Zu diesem Begriff vgl. WÄGENBAUR 1995, 22-26.

und damit eben auch nicht deutsch sind, wie Lorenz Jäger im Feuilleton der FAZ behauptete<sup>23</sup> oder sind solche Äußerungen nur Ausdruck eines seit dem Imperialismus zwar offiziell beschwiegenen, aber stets vorhandenen kulturellen Überlegenheitsgefühls derer, die sich dank ihrer politischen Verfasstheit Europäer nennen dürfen?

2. Es wird zu klären sein, was in diesem Zusammenhang Interpretationen leisten, die die Sprache eines Textes ins Zentrum ihrer Analyse rücken. Es ist – und dies habe ich oben beim Zitat Nimades hervorgehoben – ein intuitiv einleuchtender Standpunkt, dass die Sprache ein starkes Kriterium für die Zugehörigkeit einer Literatur zu einer Nationalphilologie bildet. Diese Arbeit steht solchen Herangehensweisen jedoch skeptisch gegenüber, da sie Gefahr laufen – implizit oder explizit – einer noch dazu unbestimmten Vorstellung von standardisierter Hochsprache eine Transparenz für deren einheimische Sprecher anzuheften<sup>24</sup>. Wenn eine Autorin wie Emine Sevgi Özdamar türkische idiomatische Ausdrücke ins Deutsche wörtlich übersetzt, ist dies dann näher an einem standardisierten Deutsch als wenn Thomas Mann im *Zauberberg* über mehrere Seiten ein Gespräch in Französisch zwischen Clawdia Chauchat und Hans Castorp wiedergibt und dazu keine Übersetzung liefert<sup>25</sup>? Man könnte sagen, das Beherrschen der französischen Sprache gehörte um die Jahrhundertwende zu den selbstverständlichen Kompetenzen einer gebildeten Schicht. Doch damit ist schon eingeräumt, dass viele Leser, die sich mit Recht als Muttersprachler fühlen, von dem Verständnis dieser Seiten ausgeschlossen sind. Außerdem wäre zu entgegnen, dass eine bilinguale Minderheit (türkisch/deutsch) genauso zur heutigen gesellschaftlichen Realität zählt wie eine bilinguale Minderheit (französisch/deutsch) zur gesellschaftlichen Realität der klassischen Moderne zählte – wenn auch diese Minderheit im Gegensatz zu jener in den gesellschaftlichen Machtzentren angesiedelt war. Überdies liefert Özdamar doch zweifellos eine deutsche Übersetzung, wenn sie eine ihrer Figuren auf die Frage nach dem Befinden antworten lässt: „İç güveysinden hallice“, und das bedeutete, mir geht es ein bisschen besser als einem Schwiegersohn, der bei seinen Schwiegereltern wohnen muss.“<sup>26</sup> Ich bin im Gegensatz zu Azade Seyhan nicht der Ansicht, dass „this tongue-in-cheek translation signifies a space of verbal untranslatability, and the translation becomes a strange explication.“<sup>27</sup> Es mag sein, dass ein bilingualer Sprecher mehr in diesem Satz lesen wird, als ich, der ich nur mit der deutschen Übersetzung vorlieb nehmen muss. Doch die Nebeneinanderstellung dieser beiden Wendungen hat

---

<sup>23</sup> JÄGER 2002, 35.

<sup>24</sup> Vgl. LARONDE 1996, 7-12, SEYHAN 1996, 420f, KONUK 1997, 151. Diese Ansätze, die für die Interpretation der interkulturellen Literatur entwickelt werden, bleiben allesamt Konzeptionen verhaftet, die einer Gruppe, deren Sprache, deren Kultur etc. eine merkwürdig unaufhebbare Einheitlichkeit unterstellen. Dieser Aspekt wird im ersten Teil meiner Arbeit eingehend betrachtet, denn er stellt ein wichtiges Merkmal der bisherigen theoretischen Umgangsweise mit interkultureller Literatur dar.

<sup>25</sup> Vgl. MANN 1924, 470-482.

<sup>26</sup> ÖZDAMAR 1992, 164.

<sup>27</sup> SEYHAN 1996, 421.

durch die extrem unterschiedliche Länge der beiden Ausdrucksweisen auch einen komischen Effekt (und zwar nicht im Sinne von *strange*, sondern im Sinne von *funny*). Dieser Effekt ist nun aber völlig unabhängig von einer etwaigen ungenauen Übersetzung, doch er gehört ebenso zum Text wie diese semantische Ungenauigkeit, die nur ein bilingualer Leser feststellen kann. Warum soll nun aber der eine Effekt einen Text, der über mindestens so weite Strecken auf deutsch geschrieben ist wie eben *Der Zauberberg*, in dem jemand, der Französisch nicht beherrscht, von dem Gespräch zwischen Chauchat und Castorp nicht etwa nur nicht jede Nuance, sondern einfach *kein einziges Wort* versteht, warum soll also der semantische Mehrwert für den deutsch-türkischen Zweisprachler nun die Schaffung einer völlig anderen Gattung rechtfertigen? Wer würde es sich anmaßen, wegen einer viel umfangreicheren Abweichung vom Standarddeutschen, den *Zauberberg* plötzlich nicht mehr vollständig zur deutschen Literatur zu zählen, ihm eine Sonderstellung zwischen der deutschen und der französischen Nationalphilologie einzuräumen? So absurd der letzte Gedanke bei kanonisierten Autoren wie Thomas Mann auch erscheinen mag, er ist für Autorinnen wie Emine Özdamar schon längst gedacht und hat seine Auswirkungen auf die Analyse ihrer Texte.

Die Gründe für meine Textauswahl liegen also weder in deren repräsentativer Funktion für eine bestimmte *Gattung* oder einen bestimmten *kulturellen Hintergrund* noch für eine bestimmte *Sprache*. Sie bestehen eher darin zu zeigen, dass es gar keinen zwingenden Grund dafür gibt, nach einer solchen Repräsentation zu suchen.

#### *Abschluss. Der Vorwurf des Relativismus*

Die Einleitung ist sicher auch die geeignetste Stelle, um sich gegen den in letzter Zeit im öffentlichen Diskurs wieder sehr gern gemachten Vorwurf des Relativismus zu verwahren. Es ist zweifellos undenkbar, von Wertungen grundsätzlich Abstand zu nehmen und es ist auch nicht wünschenswert, den historischen Kontext, die Einbettung des Kunstwerks in Zusammenhänge, die nicht unmittelbar ästhetischer Natur sind, zu vergessen.

Doch Wertungen müssen eine Grundlage haben, man muss sich für Kriterien entscheiden, über deren unmögliche Allgemeingültigkeit man sich dabei nicht im Unklaren sein darf. Die Verantwortung, dieses oder ein anderes Kriterium zu wählen, das man als Orientierung für die Wertungen nimmt, obliegt dabei stets dem Einzelnen. Ich sehe nicht, was daran beliebig oder relativistisch sein soll, denn es bleibt verpflichtend, die eigenen Kriterien nicht einfach zu setzen, sondern sie zu plausibilisieren und es bleibt eine Aufgabe der Redlichkeit, andere Formen der Gewichtung zu akzeptieren. Es wird notwendig und ein zentraler Punkt dieser Diskussion sein, den Gedanken

der Verantwortung, der hierin liegt, im Zusammenhang mit der Diskussion der Autorschaft zu erläutern und zu stärken.

Dem anderen Relativismusvorwurf, dem des Kulturimperialismus, muss ich auf ähnlich differenzierte Weise begegnen. Nicht nur, aber in sehr sinnenfälliger Weise, ist es vor dem Hintergrund des europäischen Kolonialismus schwer geworden zwischen dem zu trennen, was europäisch ist und dem, was dies nicht ist – im Zusammenhang mit dem Hybriditätsbegriff wird dieser Gedanke ausgeführt werden. Es hilft nicht, den Kolonialismus zu leugnen und einen Universalismus an seinen Platz zu setzen, doch das wird diese Arbeit auch nicht versuchen. Es ist nicht universalistisch, literarische Texte in mehr als einer Hinsicht lesen zu wollen, im Gegenteil. Es hilft aber auch nichts, Dinge, die wahrscheinlich schon seit den Zeiten Kolumbus' – häufig auch gewalttätig, das muss immer bedacht werden – begonnen haben sich zu verbinden, ständig wieder in ihre Einzelteile auseinander zu nehmen und die Zugehörigkeit der einzelnen Elemente zu einer nationalen oder europäischen oder sonstigen Kultur herauszustellen, denn sie sind nun einmal in Interaktion getreten. *No literature without interference*. Die Schaffung einer eigenen Kategorie für diese Werke bedeutet allerdings, diese Interaktion hypothetisch zu beschränken, bedeutet so zu tun, als gäbe es eine Gruppe von Autoren, die von dieser Entwicklung nicht betroffen ist. Man mag für Leute wie Michael Roes dann lieber den Terminus *Reiseschriftsteller* verwenden, man mag Albert Camus und Paule Constant auf ihren Status als *pieds noirs* zurückbinden, man kann nicht leugnen, dass all diese Kategorisierungen letztlich willkürlichen Entscheidungen entspringen, mögen hinter ihnen auch durchaus Überlegungen stehen. Aber über diese Überlegungen muss gestritten werden, denn sie sind allzu häufig nichts als die Bequemlichkeit dessen, der Konventionen als Naturphänomene ausgeben möchte. *No literature without interference, hence no identifiable literature*. Das Beiwort *interkulturell* ist deshalb eher geeignet eine bestimmte Interpretationspraxis als eine distinkte Gruppe von Texten zu beschreiben.

## **I. Was heißt „interkulturelle Literatur“?**



## I.1 Der Sekundärdiskurs zur interkulturellen Literatur<sup>28</sup>

Ist der Begriff des „Gastarbeiters“ sinnvoll mit literarischer Produktion zu verbinden? Ist im Sinne des Gastrechts damit zu rechnen, dass ein schreibender Gastarbeiter irgendwann wieder verschwindet<sup>29</sup>? Oder war die Idee des *Gastarbeiters* von Anfang an eine Illusion, einer der vielen Begriffe, die die Vorstellung des Gemeinwesens als homogene Einheit stützen sollten? Die Literaturgeschichte hat gezeigt, dass Schriftsteller faktisch als Gastarbeiter bezeichnet wurden; so gibt es seit den 70er Jahren in der Bundesrepublik Deutschland schreibende Migranten, die stets eine eigene Gruppe jenseits der bundesdeutschen Nationalliteratur bilden, obwohl sie auf deutsch schreiben. Die Literaturkritik hat sich mit diesen Schriftstellerinnen seit jeher schwer getan.

Welche Argumente gab es für das Schaffen einer Gattung *Gastarbeiterliteratur*, die zudem im Laufe der letzten 20 Jahre ständig umbenannt wurde, obwohl die Gruppe der Schriftsteller, die unter dieser Bezeichnung zusammengefasst werden, bemerkenswert stabil geblieben ist. Freilich, es sind neue Namen aufgetaucht, aber aus der *Gastarbeiterliteratur* durfte sich niemand mehr verabschieden, bei keiner der zahlreichen Namensänderungen der Gattung. Heute erfreut sich in Deutschland vor allem der Begriff der *interkulturellen Literatur*, sowie immer noch der der *Migrations-* bzw. *Migrantenliteratur* großer Beliebtheit.

In Frankreich ist die begriffliche Lage anders. Das liegt vor allem an zwei Umständen. Zum einen sind und waren die schreibenden Migranten in Frankreich nicht in dem Maße Arbeitsmigrantinnen wie in Deutschland. Es gab für Frankreich kein Äquivalent zum *Gastarbeiter* und folglich auch keine *Gastarbeiterliteratur*. Zum anderen ist Frankreichs koloniale Vergangenheit zu berücksichtigen, die ganz andere Strukturen in den kolonisierten Gebieten geschaffen hat als dies in den spärlichen deutschen Kolonien der Fall war<sup>30</sup>. Im Zuge des Prozesses der Entkolonialisierung entstand so in den ehemaligen französischen Gebieten Nordafrikas eine *Littérature maghrébine d'expression française*. Die unter diesem Label zusammengefassten Schriftstellerinnen schreiben auf Französisch, gehören meist zur intellektuellen Elite ihrer Herkunftsländer, leben aber häufig nicht mehr in diesen heute oft von Bürgerkriegen gezeichneten jungen Nationen. Die Literatur der

---

<sup>28</sup> Ich gebrauche im Verlauf der Arbeit den Begriff *interkulturelle Literatur* sowohl als Überbegriff für die Literaturproduktion von Menschen mit Migrationshintergrund im Allgemeinen als auch in seiner eingeführten Bedeutung im Bezug auf ihren deutschsprachigen Teilbereich. An den Stellen, an denen eine Differenzierung nötig wird, setze ich im zweiten Sinne *deutschsprachig* bzw. *in deutscher Sprache* hinzu.

<sup>29</sup> Vgl. zum Gastrecht PITT-RIVERS 1977, 94-112.

<sup>30</sup> Diese Unterscheidung bezieht sich dabei nur auf die Art der Migration und des direkten Kolonialismus'. Dabei soll keineswegs in Abrede gestellt werden, „dass sich die Phänomene kolonialer Kultur keineswegs auf die vermeintlich kurze und folgenlose Episode der politischen Kolonialmacht des Deutschen Reiches beschränkten“ (HONOLD/SIMONS 2002, 10). Alexander Honold und Oliver Simons ist hingegen zweifelsohne in dem Befund zuzustimmen, dass sich Deutschland aus seiner historischen Situation heraus zwar häufig als kolonialkritisch gerierte, dies aber hauptsächlich deshalb geschah, um eine größeren Absetzung den anderen kolonialen Imperien gegenüber zu gewährleisten. Dies bedeutet allerdings nicht, dass die „deutsche Kulturmacht“ es deshalb weniger „auf die Etablierung einer überseeischen Hegemonie“ abgesehen hätte. Nur die Strategien waren verschieden.

arabischstämmigen Einwanderer nach Frankreich ist jüngerem Datums und wird seit den 80er Jahren unter dem Überbegriff *Littérature beur* behandelt. Sie speist sich aus dem Schaffen meist männlicher, junger Schriftsteller, die oft nur ein einziges, autobiographisch gefärbtes Buch geschrieben haben und die zum Großteil nicht zur intellektuellen Elite gehören, sondern unter schwierigen sozialen Bedingungen aufgewachsen sind.

In diesem Kapitel möchte ich nacheinander den Zuschnitt der drei genannten Literaturen betrachten, denn aus ihnen wird später mein eigenes Korpus zusammengesetzt. Dazu werden sowohl einflussreiche Texte der Sekundärliteratur analysiert als auch programmatische Texte der Literaten selbst. Ich beschränke mich dabei auf Texte, die Überblickshafte Darstellungen liefern und verzichte in diesem Kapitel auf spezielle Betrachtungen zu einzelnen literarischen Texten. Es wird sich allerdings zeigen, dass gerade die wissenschaftlichen Texte sehr induktiv angelegt sind, d.h. vom Beispiel ausgehend zu allgemeinen Aussagen gelangen, ohne diese dann wieder an einer umfangreicheren Textmenge zu prüfen – ein Vorgehen, das ich nicht tadle, das aber dem Anspruch der umfassenden Beschreibung einer klar umrissenen Gattung *interkulturelle Literatur* widerspricht. Als Arbeitshypothese soll gelten, dass Schriftstellerinnen mit einem bestimmten ethnischen Hintergrund sowohl in Frankreich als auch in Deutschland die volle Zugehörigkeit zur französischen oder deutschen Nationalliteratur verweigert wird. Es ist dabei selbstverständlich auch die Kehrseite dieses Arguments zu beachten, nämlich dass eine solche Abspaltung und Sonderbehandlung im Zeichen einer gewährten oder von den Schriftstellern selbst geforderten kulturellen Autonomie stattfindet. Die wesentlichen Argumente für den Zuschnitt der Gattung *interkulturelle Literatur* liefern erstens die Biographie der Autoren sowie zweitens die Thematik ihrer Texte, wobei die Textanalysen im zweiten Teil meiner Arbeit erweisen sollen, dass gerade dieses Kriterium extrem betrachterabhängig ist. Anders gesagt: Die Interpreten der interkulturellen Literatur finden stets vor allem Elemente, die im weitesten Sinne mit Migration oder kultureller Alterität zu tun haben, weil sie nach nichts anderem suchen.

Leider fehlt ein Diskurs, der die interkulturellen Literaturen von Frankreich und Deutschland miteinander verbände. Die gesamte Sekundärliteratur bleibt hier – erstaunlicherweise, denn immerhin geht es ja um Interkulturalität – sehr nationalspezifisch und versucht nicht, die untersuchten Elemente an Literatur von Migranten in der ganzen Welt nachzuvollziehen. Auch diesbezüglich betritt meine Studie Neuland. Es wird sich zeigen, dass die jeweiligen literaturwissenschaftlichen Diskurse der beiden Länder zu ihren jeweiligen „Migrationsliteraturen“ weitgehend gleich funktionieren und dies trotz aller Unterschiede der migrationsspezifischen Entwicklung in den jeweiligen Ländern.

Diese Arbeit muss sich von Anfang an mit dem Einwand des Kulturimperialismus auseinandersetzen. Warum, so kann man sich zurecht fragen, sollte die literarische Produktion von Menschen mit Migrationshintergrund nicht im Zusammenhang mit ihren kulturellen Hintergründen gelesen werden? Bedeutet die Abweisung eines solchen Zugangs nicht eine westliche, hochmütige Form der geistigen Kolonisation? Und nimmt dies den Texten nicht ihre subversive Kraft<sup>31</sup>? Die Antwort ist ebenso einfach wie vielschichtig: weil Literatur nicht auf die Autoren zu reduzieren ist; weil eine sozio-politische Interpretation, sofern sie die einzige bleibt, den betreffenden Text auf *einen* seiner Aspekte reduziert; weil es persönlich und ästhetisch gesehen eine Diskriminierung darstellt, einen Autor stets ausschließlich auf seinen sozialen oder ethnischen Hintergrund zurückzubinden. Doch auch wenn man diese Einwände gegen eine Einteilung von Literatur nach sogenannten kulturellen Kriterien akzeptiert, bleibt die angestrebte Untersuchung heikel, denn es ist nicht von der Hand zu weisen, dass es Texte von Autoren der interkulturellen Literatur gibt, die genau dieser Einteilung entsprechen.

Am Anfang der interkulturellen Literatur deutscher Sprache steht so u.a. ein Text, in dem zwei exponierte Schriftsteller dieses Zweiges der deutschen Literatur<sup>32</sup> gerade den sozio-politischen Anspruch ihres Schaffens anmeldeten. Die *Literatur der Betroffenheit*, die Franco Biondi und Rafik Schami in diesem Text titelgebend skizzieren, machte große Karriere als Muster, nach dem die – im Untertitel von Biondi und Schami selbst so genannte – Gastarbeiterliteratur in der Folgezeit rezipiert wurde. Auf diesen Text von 1981 bezieht sich die Sekundärliteratur mehr oder weniger durchgängig als auf das erste ausgearbeitete Programm der Migrantenliteratur<sup>33</sup>.

Biondi und Schami beschreiben in ihm die Gastarbeiter als Menschen, die meist aus südlichen Ländern und dort aus ländlichen Gebieten kommen<sup>34</sup>. Daher erlebten diese in der Bundesrepublik einen „Bruch, denn sie werden in eine festgefügte, auf einem anderen Stand der Entwicklung sich befindende Kultur hineingeworfen“ (BIONDI/SCHAMI 1981, 124). Fragen der Identität seien somit wenig überraschend das beherrschende Thema der aufkommenden Gastarbeiterliteratur.

---

<sup>31</sup> „But doesn't openness to otherness, its general acceptance, carry with it the danger that minorities will be given their place within society and be absorbed into the dominant culture? Doesn't acceptance imply incorporation of 'the Other'?" fragt z.B. Heidrun Suhr (SUHR 1989, 73f).

<sup>32</sup> Denn als solchen möchte ich die interkulturelle Literatur deutscher Sprache vorerst mindestens betrachten, wobei der Duktus dieser Arbeit darauf zielt, die Abgrenzung insgesamt als wissenschaftlich nicht plausibel zu entlarven. Zeichen der Ausgrenzung sind z.B. ihre vollständige Auslassung in weitverbreiteten Publikationen wie dem KLL. Der *Littérature maghrébine d'expression française* ist hier ein eigener Essay gewidmet, erfolgreiche deutsch schreibende, aber nicht-deutschstämmige Schriftstellerinnen wie Emine Sevgi Özdamar haben nicht einmal einen eigenen Eintrag.

<sup>33</sup> Vgl. z.B. WEINRICH 1984, 21, SEIBERT 1984, 44, NELL 1998, 41.

<sup>34</sup> ZAPÇIOĞLU 2003 bestreitet, dass „die ersten türkischen Gastarbeiter [...] Analphabeten aus den rückständigsten ländlichen Gebieten [waren]“ und sie fährt fort: „Bevor sie nach Deutschland kamen, hatten sie oft eine inländische Migration hinter sich gebracht [...]. Die Pioniere der türkischen Migration in die Industriestaaten des Westens waren die Mutigsten und Mobilsten ihrer Generation.“

Die Arbeiter, so Biondi und Schami, waren ökonomisch gezwungen, die Heimat zu verlassen, wurden aus ihr geradezu verjagt, so dass diese Heimat sehnsuchtsvoll betrauert und aus der Ferne mit idealen, idyllischen Zügen versehen wurde (125). Die angeworbenen Arbeiter brachten die Vorstellung mit, nach einigen Jahren wieder in die Heimat zurückzukehren. Diese Vorstellung erwies sich in vielen Fällen als trügerisch. Dies ging Migranten in vielen Ländern so, doch in Deutschland kam eine Besonderheit hinzu: ihre stetige Bedrohung durch das besonders restriktive Ausländerrecht. Im Gegensatz zu der Migrationssituation z.B. in amerikanischen Staaten, blieben Migrantinnen in Deutschland stets auch rechtlich Fremde. Dort wie hier blieb die Diskriminierung, doch nur in Deutschland war dieser Bedrohung noch die der Ausweisung beigefügt (126)<sup>35</sup>.

In dieser Diskriminierungs- und Ausbeutungssituation sehen Biondi und Schami den Schnittpunkt zur Arbeiterbewegung: „Die erste Aufgabe der Gastarbeiterliteratur liegt gerade im Kampf gegen die aufgezwungene Trennung unter sich und zwischen ihnen und den deutschen Arbeitern“ (128). So ist auch das Stichwort der „Betroffenheit“ zu verstehen, das Harald Weinrich zusammengesetzt sieht aus der Semantik der Verwaltungssprache und derjenigen einer „bestimmten religiösen oder quasi-religiösen Erfahrung“ (WEINRICH 1984, 21). Diese Mischung von administrativer und existentieller Betroffenheit macht er als „für das politische Bewusstsein der Bundesrepublik charakteristisch“ aus und bezeichnet deshalb die Gastarbeiterliteratur als „in ihrer innersten literarischen Substanz, zu ihrem Vor- oder Nachteil, deutsch“ (22).

Wie auch immer man zu dieser letzten Einschätzung stehen mag, festzuhalten ist die Konzeption der Gastarbeiterliteratur als explizit politisch, mit einem Akzent auf der *Arbeiterliteratur*, die das verbindende Element zwischen Arbeitern deutscher und nicht-deutscher Herkunft herstellen soll<sup>36</sup>. Genau in dieser Affinität zur Arbeiterklasse besteht für Biondi und Schami auch der Unterschied zur Emigranten- und Exilliteratur, die immer nur Einzelne, nie eine ganze Klasse umfasst habe. Man kann im Anschluss daran dem Terminus der Betroffenheit noch eine kollektive Relevanz beifügen. *Literatur der Betroffenheit* bedeutet immer auch einen literarischen Ausdruck der Un-

---

<sup>35</sup> Einen Überblick über die Entwicklung des Ausländerrechts in Deutschland gibt D'AMATO 2000. Einführungen in Migrationsgeschichte und rechtliche Probleme von Ausländern in Deutschland sind im übrigen gängigerweise Teil vieler Publikationen zur interkulturellen Literatur, so auch hier. Der genannte Artikel befindet sich im Handbuch *Interkulturelle Literatur in Deutschland*, herausgegeben von Carmine Chiellino, Exponent der Gruppe *Südwind gastarbeiterdeutsch* und Mitbegründer des *Polynationalen Literatur- und Kunstvereins (PoLiKunst)*. Ein weiteres Beispiel für einen solchen Überblick ist SUHR 1989, 76f. Suhr lässt im folgenden auch keinen Zweifel daran, dass „the fact that there is a literature by foreigners in the Federal Republic is still a sociological phenomenon“ (97).

<sup>36</sup> Sigrid Weigel hat darauf aufmerksam gemacht, dass *Südwind gastarbeiterdeutsch* sich schon 1983 in *Südwind-Literatur* umbenannten, um damit den als problematisch empfundenen Bezug zur Arbeiterklasse, denen die meisten der in dieser Gruppe organisierten einfach nicht angehörten, aufzulösen. Nichtsdestoweniger verstand sich die Gruppe weiterhin als politisch und war weiterhin international geprägt, vgl. WEIGEL 1992, 210f; zu diesem Widerspruch von Zusammensetzung und Benennung der Gruppe vgl. auch TERAOKA 1987, 83.

terdrückungssituation einer ganzen Gruppe<sup>37</sup>. Diese Gruppe ist im Falle von *Südwind gastarbeiterdeutsch*, deren Gründungsmanifest der Text Biondis und Schamis darstellt, ausdrücklich international angelegt, eine Tatsache, die sie von der bisherigen Tradition der exilliterarischen Gruppenbildung abhebt, „der Tradition nämlich, dass höchstens nationale Zusammenschlüsse von Literaten entstanden, die in eigener Sprache für ihre Landsleute schrieben.“ (BIONDI/SCHAMI 1981, 129) Die Aufgabe einer Gastarbeiterliteratur, der *Südwind gastarbeiterdeutsch* eine Plattform bieten soll, besteht nun gerade darin, „kontinuierlich, das Wort der Gastarbeiter in die Öffentlichkeit zu bringen“ (130) und also – in Abwandlung der berühmten Frage Gayatri Spivaks: *Can the subaltern speak?* – den Subalternen zu einer Stimme zu verhelfen.

Formal ist die Gastarbeiterliteratur laut Biondi und Schami ein Experimentierfeld. Die Mehrheit der Autoren sind keine „eingeweihten Literaten“ (130). Vielfach suchten diese darum Vorbilder in der volkstümlichen Erzählkultur ihrer Herkunftsländer. Die ästhetische Dimension trete bei der Gastarbeiterliteratur hinter die politische zurück. Diese Literatur könne zwar „keine Rezepte liefern, aber sie kann die Verhältnisse bloßlegen, unter denen die Gastarbeiter leben und ,unter denen ein Mensch zum Gastarbeiter gemacht wird, damit sie aufgehoben werden können.“ (133) Mit einem seltsam unscharfen Kulturbegriff beschreiben sie die Kultur der Gastarbeiter als den einzigen Ort, in dem diese noch Halt finden können, um ihre Eigenständigkeit und ihre Identität zu sichern.

Biondis und Schamis Programm gibt so ein Muster vor, an dem sich in der Folge die meisten Interpretationen abgearbeitet haben. Dabei sind vor allem zwei Punkte hervorzuheben: Zum einen wird interkulturelle Literatur meist – was ihre implizite Ästhetik betrifft – auf populäre Traditionen rückbezogen. Dieser Zusammenhang leite sich, so wird argumentiert, aus der Bildungsferne der Autoren her. Diese kann aber , wie ich angemerkt habe, nicht so ohne weiteres als gegeben angenommen werden. Doch für Biondis und Schamis Argument ist diese geringe Instruiertheit entscheidend. Sie behaupten dabei allerdings keine wirkliche Traditionalität der Texte, sondern sehen in ihnen nur *Einflüsse* aus vorwiegend volkstümlichen Quellen.

Zum anderen wird ständig eine Verbindung von Kunst und Leben postuliert, die in der Betrachtung „herkömmlicher“ Nationalliteraturen längst keine so prominente Rolle mehr spielt. Die Fragen nach Verwurzelung, (nationaler) Identität oder Idealisierung des Heimatlandes werden wie selbstverständlich als zentral für jeden Text der interkulturellen Literatur angenommen. Allerdings fordern Biondi und Schami in klassisch marxistischer Tradition eine Internationalisierung der Literatur und damit gerade keine ethnische Partikularisierung. Sie legen den Akzent auf die nationenübergreifende Problematik von ökonomischer Ausbeutung und politischer Marginalisie-

---

<sup>37</sup> An dieser Stelle wird schon die Weiche zum Konzept der *littérature mineure* sichtbar, die eifrig genutzt worden ist. Vgl. dazu unten, Kap. I.2 dieser Arbeit.

rung. Wichtig ist für sie außerdem die Nutzung der deutschen Sprache als lingua franca<sup>38</sup>. Auch dieses Detail unterstreicht eher den internationalen Zuschnitt ihrer Bestrebungen<sup>39</sup>.

Gerade dieser letzte Punkt erwies sich als ungemein schwierig für die Rezeption der interkulturellen Literatur auf wissenschaftlicher Ebene. Das möchte ich an der ersten bedeutenderen Publikation demonstrieren, die sich ganz dem Thema der damals noch so genannten Gastarbeiterliteratur widmete: dem Heft Nummer 56 der *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, das im Jahr 1984 erschien. Harald Weinrich führt – diese Nummer einleitend – vor, wie schwer es offenbar ist, über eine Literatur zu schreiben, deren Eingrenzung entlang ethnischer Kriterien man eigentlich nicht vertreten kann und möchte. Er stellt zunächst fest, dass „die deutsche Literatur der Gegenwart nicht mehr allein von Deutschen gemacht wird“ (WEINRICH 1984, 12). Sein Kriterium für deutsche Literatur scheint dabei zunächst die deutsche Sprache zu sein, doch bespricht er dann relativ ausführlich die Texte Aras Örens, eines Schriftstellers, der zwar gängigerweise zur interkulturellen Literatur gerechnet wird, aber auf Türkisch schreibt. Dieser Sachverhalt führt Weinrich dazu, Ören nur „mit einer gewissen Einschränkung im Zusammenhang mit der deutschen Gastarbeiterliteratur“ zu sehen (13), und ein weiteres Kriterium für diese Literatur anzugeben. Nach Weinrich haben die Texte Örens nämlich ihr „eigentliches Lesepublikum in Deutschland“, da sie sowohl von Deutschland handeln, als auch hier spielen. Diese Aussage macht nachdenklich, denn plötzlich argwöhnt die Leserin, sie sei vielleicht für die so hoch geschätzte *New York Trilogy* oder für die *Tales of the City*, die über fünfzehn Jahre und mehrere Bände hinweg das fiktive Leben ihrer Protagonisten in San Francisco schildern, nicht eigentlich Adressatin gewesen. Die literarisch gebildete Rezipientin wird sich allerdings schnell wieder beruhigen, denn sie hat schon davon gehört, dass reale Orte in der Literatur fiktionalisiert werden und somit nicht mit ihrem gleichnamigen Referenten in der Wirklichkeit gleichzusetzen sind – falls es ihn überhaupt gibt, was ja nicht in allen literarischen Texten der Fall ist. Diese Gleichsetzung von Leben in der Literatur und von Leben in der Wirklichkeit ist, so lässt sich mutmaßen, direkter Ausdruck einer Literaturkonzeption, die in Selbst- und Fremdbeschreibung gerade diese Grenze einzureißen versucht. Und von dieser Realisierung des fiktionalen Raumes werden dann undifferenziert alle Texte von auf Deutsch schreibenden Ausländern erfasst.

Außerdem insinuiert Weinrich die merkwürdige These, dass man einem Text die Nationalität seines Autors ansehe, oder wie sonst ist seine Beschreibung von Akif Pirinçis Erstling *Tränen sind immer das Ende* zu verstehen: „Diesem Roman merkt man, außer in ein paar gelegentlichen

---

<sup>38</sup> Vgl. BIONDI/SCHAMI 1981, 134.

<sup>39</sup> Gerade diese Internationalität war der Hauptkritikpunkt vieler Wissenschaftlerinnen am Ansatz Biondis und Schamis, denn sie wurde als ein Zeichen dafür gesehen, dass die Migranten als undifferenzierte, homogene Gruppe konzipiert wurde, vgl. hierzu ADELSON 1990, 70; Sheila Johnson spricht diesbezüglich von den „pitfalls of Betroffenheitsliteratur“, JOHNSON 2001, 50.

Bemerkungen, kaum noch an, dass sein Verfasser kein Deutscher ist. [...] Was ist an diesem Roman türkisch?“ (16). Man möchte zurückfragen: Wieso ist das wichtig? Weinrich, so will es scheinen, traut sich nicht, dieses Element der Selbstbeschreibung der Gastarbeiterliteratur links liegen zu lassen. Er befreit die kulturelle Produktion, die für Biondi und Schami der Ort der Identifizierung des Migranten war, nicht von dieser überflüssigen Kategorie, sondern hält es für opportun, auf das Fehlen einer ethnischen Markierung, die sonst für keine Literatur automatisch angenommen wird, eigens hinzuweisen. Wegen seiner internationalen Tendenzen ist diese Sichtweise nicht einmal zweifelsfrei mit dem Programm der beiden Mitinitiatoren von *Südwind gastarbeiterdeutsch* zu begründen.

Auch Peter Seibert bezieht sich im angeführten Heft der *LiLi* in seinem Überblick zu den konzeptionellen Ansätzen der „Ausländerliteratur“ – ein Terminus, den er zunächst als den neutralsten und deshalb geeignetsten bezeichnet (SEIBERT 1984, 41), den er dann aber gar nicht durchgängig benutzt – stark auf Biondi und Schami. Bemerkenswert ist, dass er in seinem für die Besprechung von interkultureller Literatur typischen Überblick über die rechtliche Situation der sogenannten Gastarbeiter deren „Anspruch auf kulturelle Betätigung“ (41) hervorhebt. Diese Bemerkung demonstriert, wie umfassend der Raum ist, den die schiere Tatsache der Literaturproduktion von Menschen mit Migrationshintergrund in wissenschaftlichen Texten einnimmt, die sich doch eigentlich um die literarischen Texte selbst kümmern wollen. Bei Seibert wird die Literatur zum Schauplatz einer gesellschaftlichen Utopie. Die Integration wird in der Fiktion mit künstlerischen Mitteln verwirklicht, wo sie in der Wirklichkeit mit politischen Mitteln scheitert (43f). Mit Bezug auf einen anderen Text von Biondi wird herausgestellt, dass die bundesrepublikanische Literatur von Migranten „nicht in erster Linie die ästhetische, sondern die ‚stoffliche‘ Beziehung zur außerliterarischen Wirklichkeit“ fordert „und man sich von dieser öffentliche Relevanz erhofft“ (47). Dieser Einschätzung liegt der Trugschluss zugrunde, dass politische Relevanz nur auf direktem Weg zu erreichen ist. Es wird die Kontroverse zwischen Ästhetizismus und Naturalismus aufgerufen. Der „bewusste[ ] Verzicht auf ästhetischen Anspruch“ soll darüber hinaus „eine mögliche Verweigerungsstrategie gegenüber den Wertungsinstanzen der literarischen Öffentlichkeit“ darstellen (47). Ästhetik wird künstlich in einen diametralen Gegensatz zu politischem Anspruch, alternativen Wertigkeiten und öffentlicher Relevanz gebracht. Sie wird auf die extreme Position des *l'art pour l'art* verkürzt, die ihr so – zumindest für die Literatur – nur im Kontext eines Teils der klassischen Moderne zukommt. Ästhetischer Anspruch, so könnte man dieses Vorurteil zusammenfassen, lenkt von politischen Inhalten nur ab und ist deshalb mit diesen nicht zu vereinbaren.

In diese Reihe passt auch die Vorstellung, Autorinnen der interkulturellen Literatur seien Vermittlerinnen zwischen Kulturen. Diesem Raster entspricht besonders gut der immer wieder ge-

nannte Yüksel Pazarkaya<sup>40</sup>, der nicht zuletzt als Übersetzer türkischer Literatur hervorgetreten ist (53f). Dieses Funktionalisierungsargument schriftstellerischer Arbeit von Menschen mit Migrationshintergrund verweist auf die gesellschaftspolitische Bedeutung, die interkulturelle Literatur für manche offenbar vor allem haben sollte: Die vorbildlichsten Vertreter der interkulturellen Literatur sind auch noch Kulturvermittler<sup>41</sup>.

In die gleiche Richtung führt die Argumentation Irmgard Ackermanns, wenn sie die „Darstellung des ‚Anderen‘ in der ‚Ausländerliteratur‘“ untersucht und das Ganze mit „Deutsche ver-fremdet gesehen“ betitelt (ACKERMANN 1996, 211). Der „Andere“ ist in dieser Perspektive der „Deutsche“. Etwas anderes scheint für Ackermann in der *Ausländerliteratur* nicht vorstellbar. Diese Frageperspektive ist typisch für den Sekundärdiskurs: Die Autoren, so das hier vorgebrachte Argument, machen Erfahrungen mit dem Akkulturationsprozess, also muss man in ihren Texten nach der Thematisierung dieser Erfahrungen suchen. Eine eventuelle Absenz dieses Motivs wird dabei als eigene Form der Darstellung des Fremden identifiziert<sup>42</sup>, so dass die interkulturelle Literatur dem ihr allgemein unterstellten Kulturkonflikt gar nicht entkommen kann.

Ich möchte den Blick dafür schärfen, dass diese Frageperspektive nicht selbstverständlich ist. Bei Texten eines beliebigen deutschen Exilliteraten würde niemand auf die Idee kommen, zuerst zu fragen, wie in ihnen die Akkulturation thematisiert wird. Dem könnte entgegengehalten werden, dass viele Texte der interkulturellen Literatur *explizit* kulturelle Differenzen thematisieren. Doch ist dies kein Argument für eine so gelagerte Verkürzung. Auch ein Thema (*sujet*) ist nichts als eine bestimmte Funktion eines Textes<sup>43</sup>. Daher möchte ich diesem Einwand mit der Frage Foucaults begegnen: „comment, selon quelles conditions et sous quelles formes quelque chose comme un sujet peut-il apparaître dans l’ordre des discours?“ (FOUCAULT 1969, 810f) Weder bedeutet das Nicht-Auftauchen eines bestimmten Motivs seine Unbrauchbarkeit für die Interpretation, noch bedeutet sein Vorhandensein die zwingende Perspektivierung der Interpretation auf dieses Motiv hin. Nichts davon hat mit *Verdrängung* oder *Bewusstmachung kultureller Fremdheit* (ACKERMANN 1996, 217) zu tun. Dass eine bestimmte Sichtweise zu einer bestimmten Zeit bevorzugt wird, ist vielmehr ein Diskurseffekt. Ein Thema ist nicht mit einem Text amalgamiert. So naheliegend gewisse Motive eine bestimmte Deutung scheinbar machen, es ist in vielen Fällen möglich, eine

---

<sup>40</sup> Zur Rolle Pazarkayas als Verfechter „of the grand German tradition of the Enlightenment, of Herder and historicism, of German idealism and German classicism“ (86f) in der *Gastarbeiterliteratur*, vgl. TERAOKA 1987, 85ff.

<sup>41</sup> Diese Forderung wurde auch in Frankreich lange Zeit wiederholt, wie ich weiter unten anhand der Analysen Charles Bonns noch ausführen werde, der für diesen Sachverhalt den Terminus der *commande implicite* geprägt hat, den ich in diesem Sinne gebrauchen möchte.

<sup>42</sup> Vgl. ACKERMANN 1996, 213 und 216ff.

<sup>43</sup> Vgl. FOUCAULT 1969, 810f.



ebenso plausible andere Interpretation vorzunehmen, ohne die entsprechenden Motive zu ignorieren<sup>44</sup>.

Sigrid Weigel ist 1992 soweit ich sehe die erste gewesen, die nach einem konzeptionellen Ausweg aus der Aporie, der – von ihr so genannten – *Migrantenliteratur* gesucht hat. Sie legt den Finger auf die Schwierigkeit, die sich aus dem politischen Anspruch dieser Literatur ergibt und die Gefahr birgt, dass die literarische „Produktion lediglich als Beiwerk politischer Manifestationen rezipiert“ wird (WEIGEL 1992, 212)<sup>45</sup>.

Weigels Beitrag in *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur* ist insofern ein Schritt in die richtige Richtung, als hier unter dem Stichwort *Literatur der Fremde* nicht nur die Produktion von Ausländern verhandelt wird, sondern auch die literarischen Beiträge von Deutschen, die über die/das Fremde schreiben. Freilich bleiben diese beiden Aspekte in Weigels Aufsatz säuberlich voneinander getrennt und freilich ist auch bei diesem Zuschnitt eine Orientierung an den Inhalten zur Konstitution der Gattung festzustellen, die ich nicht für sinnvoll halte. Doch es muss berücksichtigt werden, dass ein Artikel in der genannten Reihe naturgemäß einen literatursoziologischen Zuschnitt aufweist und Weigels Ansatz dennoch sehr viel mehr als frühere Beschreibungen, die keinen ausdrücklich soziologischen Schwerpunkt hatten, die Problematik erkennt, die mit dieser engen *konzeptuellen* Bindung einer bestimmten Literatur an die „gesellschaftliche Wirklichkeit“ verbunden ist. Sie benennt die Gefahr des Paternalismus, die mit jeder öffentlichen Unterstützung der interkulturellen Literatur verbunden ist, sei sie wissenschaftlich oder politisch<sup>46</sup> – die automatische Engführung von sozialen Phänomenen und literarischer Produktion von Menschen mit Migrationshintergrund provoziere nachgerade paternalistische Gesten.

Obwohl sie demnach die skizzierte Problematik in der Herangehensweise an die interkulturelle Literatur wahrnimmt, fokussiert auch Weigel ihre Vorstellung auf Motive wie Migration, Interkulturalität, Traditionalismus oder Identitätsfindung, denen sie in den literarischen Texten nachspürt<sup>47</sup>. Es ist ihr nicht zuzustimmen, wenn sie behauptet, die Literatur der Migranten selbst drohe „unter dem Berg der ‚über‘-Texte zu verschwinden“ (216). Abgesehen davon, dass ich dieser Einschätzung in der Sache nicht zustimmen kann, denn es gibt wahrlich Texte, über die eine umfangreichere Sekundärliteratur vorhanden ist, kann eigentlich nur beklagt werden, dass die Analyse der Texte auf der Stelle tritt und sich nicht aus dem ethnischen, sozialen und politischen

---

<sup>44</sup> Vgl. zur praktischen Untermuerung dieser These Teil II dieser Arbeit.

<sup>45</sup> Auch sie führt hier als Beispiel Aras Ören an, der sich schon früh gegen diese einseitig politische Instrumentalisierung seines Schaffens zur Wehr gesetzt habe.

<sup>46</sup> Vgl. WEIGEL 1992, 214.

<sup>47</sup> Dabei wird die inhaltlich geprägte Gliederungsmatrix allerdings zum Selbstläufer. Über die Satiren Şinasi Dikmens sagt Weigel z.B. folgerichtig, sie blieben „inhaltlich auf dieselben Themen und Topoi wie die übrige Migrantenliteratur fixiert“ (220).

Dunstkreis fortbewegt. Alternative Lesarten der interkulturellen Literatur sind auch zehn Jahre nach Weigels Zwischenbilanz noch Mangelware.

Werner Nell problematisiert in seiner Betrachtung der *Migrantenliteratur* erneut stark die politische Dimension des Begriffs. „Passbesitz schafft weder eine literarische Gattung noch einen Stil, nicht einmal zur inhaltlichen Eingrenzung kann er vernünftigerweise herangezogen werden“ stellt er grundsätzlich fest (NELL 1998, 37). Schon der Begriff selbst vernachlässigt demnach die ästhetische Dimension der unter ihn subsumierten Texte, so dass die Dominanz der politischen Lesart nicht verwundern kann. Eine thematische Eingrenzung des Begriffs ist für Nell allerdings auch nicht sinnvoll, denn weder schreiben alle Migranten ausschließlich über ihre Migrationserfahrung, noch kann man behaupten, dass dieses Thema in literarischer Produktion Deutscher ohne Migrationshintergrund nicht vorkäme und also als Merkmal die nötige Trennschärfe besäße (38).

In der Folge nimmt Nell einen Faden wieder auf, den schon Harald Weinrich gesponnen hatte. Weinrich hatte die interkulturelle Literatur theoretisch mit Viktor Šklovskijs bekannter These, die poetische Sprache müsse mit Hilfe von Bildern die alltägliche Semantik verfremden und entautomatisieren, in Verbindung gebracht: „Ziel des Bildes ist nicht die Annäherung seiner Bedeutung an unser Verständnis, sondern die Herstellung einer besonderen Wahrnehmung des Gegenstandes, so dass er ‚gesehen‘ wird, und nicht ‚wiedererkannt‘“ (ŠKLOVSKIJ 1916, 25)<sup>48</sup>. Die gute Idee Weinrichs und Nells besteht darin, das Element der Fremdheit poetologisch und nicht inhaltlich zu konzeptualisieren. Nell tut dies seinerseits im Rückgriff auf Cassirer, der Kunst nicht als „Nachbildung einer vorgegebenen Wirklichkeit“ beschreibt, sondern in Abgrenzung von solchen rein mimetischen Kunstvorstellungen die folgende Charakteristik gibt: „Sie ist einer der Wege zu einer objektiven Ansicht der Dinge und des menschlichen Lebens. Sie ist nicht Nachahmung, sondern Entdeckung von Wirklichkeit“<sup>49</sup>. Nell fasst diesen Gedanken folgendermaßen zusammen: „Fremdheit erscheint hier also nicht als soziale Tatsache oder persönlich-biographische Erfahrung, die der Aufarbeitung bedarf [...], sondern als eine Form jener Interferenzerfahrungen, die das Gewebe der Kultur selbst ausmachen und die gestalten zu können die grundlegende Funktion der Kunst darstellt.“ (NELL 1998, 38) Der Begriff der Migrantenliteratur erweise sich nur in politisch-sozialer Hinsicht, nicht aber „als literaturwissenschaftliche Kategorie oder Textsortenbestimmung“ als nützlich (39). Dazu passt, dass Nell die vier Strukturen, die er in der Migrantenliteratur ausmacht, am Ende nicht auf diese beschränken will, sondern feststellen muss, dass sie zu den „allgemeinen Strukturen“ gehören, die jede Art schöner Literatur auszeichnen.“

---

<sup>48</sup> Vgl. dazu auch WEINRICH 1983, 918.

<sup>49</sup> CASSIRER 1944, 220. Die Einschätzung der Kunst als *einer objektiven Ansicht der Dinge* weist dabei auch eine Parallele zu Georg Simmels *Exkurs über den Fremden* auf. Dieser beschreibt den Fremden gerade als objektiv und meint damit dessen Unabhängigkeit von den Festgelegtheiten der Gruppe, seine Beweglichkeit; vgl. SIMMEL 1908, 766f).

(46) Nells Bestimmungsarbeit führt also letzten Endes zu einer Auflösung der Gattung, das er doch eigentlich nur beschreiben wollte.

Doch die Auflösung wurde nicht vollzogen, ganz im Gegenteil. Im Jahre 2000 erschien im Metzler-Verlag ein 500 Seiten schweres Handbuch zur interkulturellen Literatur in Deutschland. Von der Struktur her bringt es nichts wirklich Neues: Es wird mit einem Überblick zu Migration und der sozialen und rechtlichen Stellung von Migranten in Deutschland eingeleitet und orientiert sich auch im Aufbau des literaturwissenschaftlichen Teils an den hier bereits problematisierten Größen des Autors und der Handlung/Thematik<sup>50</sup>. Allerdings führt Carmine Chiellino ein weiteres Element ein, das ich hier zum Abschluss noch diskutieren möchte. Er spricht nämlich von der zentralen Kategorie der interkulturellen Authentizität, die die interkulturelle Literatur von anderen Literaturen unterscheidet. Chiellino scheint den Begriff der *Authentizität* für relativ unproblematisch zu halten, denn er definiert ihn an keiner Stelle. Deutlich wird nur soviel: *interkulturelle* Literatur steht für Chiellino in Opposition zu einer *monokulturellen* Literatur. Erstere, so wäre zu vermuten, erlangt durch die Einblicke, die der Autor oder auch der Interpret in die Funktionsweise von mehreren Kulturen hat, die Fähigkeit zu einer Authentizität – des Ausdrucks? der Erkenntnis? – die jemand, der an eine einzelne Kultur gefesselt ist, in dieser Weise nicht erzeugen kann. Dieser wird immer in einer bestimmten Perspektive, meist in der der Mehrheitskultur, auf Texte blicken bzw. diese produzieren.

Chiellinos Konzept ist dabei nicht an der kulturellen Kompetenz der Autoren orientiert, sondern an der Sprache. Schon hier ist die Unterscheidung nicht mehr scharf, denn Chiellino gibt keinen Anhaltspunkt dafür, wie zwischen der „kulturelle[n] Andersartigkeit der Standorte, der Figuren oder der Verfasser/innen“ und dem eigentlichen „Ort der Literatur“, nämlich der Sprache, sauber differenziert werden kann (CHIELLINO 2000, 391). Die „drei innovative[n] Komponenten“, die ein genuines Werk der interkulturellen Literatur auszeichnen – das Projekt eines interkulturellen Gedächtnisses, die dialogische Zusammensetzung der Sprache und die Präsenz eines interkulturellen Gesprächspartners als Leser neben dem impliziten Leser aus der eigenen Kultur (395) – helfen nicht weiter; denn in der Sprache selbst sehe ich nur die ersten beiden Elemente angesiedelt, das dritte thematisiert offensichtlich erneut eine Rezeptionssituation.

Fangen wir mit diesem dritten Element an, so stellt sich die Schwierigkeit, zwischen dem, was Chiellino als monokulturell, und dem, was er als interkulturell begreift, zu unterscheiden. Ist der *interkulturelle Gesprächspartner*, der als Leser der *interkulturellen Literatur* konzipiert wird, auf die gleiche Weise interkulturell wie diese? Da die interkulturelle Literatur für ihn doch nichts unbedingt Vermittelndes mehr an sich hat, keine Zwischenform mehr darstellt<sup>51</sup>, ist es wenig einsichtig, wa-

---

<sup>50</sup> Vgl. CHIELLINO 2000, 53.

<sup>51</sup> Vgl. CHIELLINO 2000, 391.

rum Chiellino bei seiner Rede über diese Literatur hartnäckig eine Unterscheidung von *eigen* und *fremd* mitführt. Genau dies sehe ich in der Gegenüberstellung des impliziten Lesers aus der eigenen Kultur und des interkulturellen Gesprächspartners (es wäre hinzuzufügen: der – deutschen – Mehrheitskultur) realisiert<sup>52</sup>. Chiellinos Interkulturalitätsbegriff führt stillschweigend eine Vorstellung von klar abgrenzbaren kulturellen Entitäten mit<sup>53</sup>.

Die beiden anderen, die Sprache selbst betreffenden *innovativen Komponenten* der interkulturellen Literatur sind dagegen besser verständlich. Sie haben ihren Ausgangspunkt in einem enggefassten Polyphoniekonzept, das Chiellino am Anfang seiner Ausführungen ins Spiel bringt. Bachtin hatte bei seinem Entwurf ausdrücklich Soziolekte und individuellen Sprachgebrauch ebenso in seine Überlegungen mit einbezogen wie fremdsprachliche Elemente<sup>54</sup>. Bei Chiellino gerät diese letzte Komponente nun nachgerade hypertroph. Interkulturelle Kompetenz wird bei ihm zu einer Eigenschaft, die streng genommen nur noch von Migranten erworben werden kann<sup>55</sup>.

Bedenkenswert ist in diesem Zusammenhang allerdings, warum Chiellino Deutschsprachigkeit als Bestimmungsmerkmal der interkulturellen Literatur ablehnt<sup>56</sup>: Interkulturalität, so seine richtige Bemerkung, kann sinnvoll kaum an eine einzelne Literatursprache gebunden werden. In seiner Beschreibung von neun verschiedenen *Polyphonietypen* tritt an die Stelle der Literatursprache als verbindendem Element allerdings nicht die später von Chiellino so stark hervorgehobene Kategorie der interkulturellen Authentizität. Alle neun Typen gründen ihre Legitimation auf eine irgendwie geartete Migrationserfahrung des Autors bzw. auf die Thematisierung der Migrationserfahrung seiner Landsleute (54-57). Durch diese Inkonsistenz macht Chiellino eine Bestimmung auch der ersten beiden *innovativen Komponenten* der interkulturellen Literatur praktisch unmöglich. Denn wie will Chiellino nun die fremdsprachigen Texte sinnvoll von den Literaturen der Herkunftsländer der Autoren unterscheiden? Er könnte den Sinn nationalliterarischer Einteilungen insgesamt bezweifeln, doch das tut er de facto an keiner Stelle. Im Gegenteil, Nationen scheinen für ihn als leicht greifbare Einheiten seiner kulturellen Einteilung einen unverzichtbaren Stellenwert zu haben. Wie sonst könnte er sich zu Verdikten wie dem hinreißen lassen, „dass ein monokulturelles Gespräch über Interkulturalität eine wissenschaftliche Fehlleistung ist“ (389). Chielli-

---

<sup>52</sup> Diesen Eindruck stützt auch die äußerst konfuse Beschreibung des „impliziten Gesprächspartners“ – eine besonders unglückliche Amalgamierung der beiden sonst, wie erwähnt, gegensätzlich gebrauchten Teile der Phrase – ohne den für Chiellino die interkulturelle Literatur „undenkbar“ ist. Ist dieser Gesprächspartner, der bei seinem ersten Auftauchen der deutschen Mehrheitskultur entstammt, identisch mit dem interkulturellen Gesprächspartner am Ende des Buches? Ich sehe keinen Anhaltspunkt für ein anderes Verständnis. Vgl. CHIELLINO 2000, 59f.

<sup>53</sup> Dieses problematische Phänomen wird im dritten Kapitel dieser Arbeit noch ausführlich zur Sprache kommen.

<sup>54</sup> Vgl. BACHTIN 1934/35, z.B. 168ff, sowie meine Ausführungen zu Bachtin in Kap. I.3. Chiellino selbst erwähnt Bachtin übrigens nicht, übernimmt nur den Begriff der Polyphonie.

<sup>55</sup> Er differenziert dabei nicht einmal konsequent nach den Generationen oder nach der Muttersprache. Ohne dass sie explizit ausgegrenzt würden, passen sämtliche Personen, die keine muttersprachlichen Fähigkeiten in der nicht-deutschen Dialogsprache besitzen, nicht mehr in seine Vorstellung von interkultureller Kompetenz.

<sup>56</sup> Vgl. CHIELLINO 2000, 51f und 57.

nos Interkulturalitätsbegriff benötigt als Gegenstück unbedingt eine homogene, *monokulturelle* Entität, sonst funktioniert sein gesamtes Konzept nicht mehr. Sein Entwurf eines interkulturellen Gedächtnisses ist eine Zusammensetzung aus mehreren distinkten kulturellen Einzelgedächtnissen, wenn auch durch den Prozess der Kombination eine zusätzliche, emergente Ebene entstehen mag. Sein sprachlicher Dialog meint einen Dialog zweier Einzelsprachen, interkulturelle Kompetenz ist für ihn in diesem Zusammenhang eine Zweisprachigkeit, die allerdings nicht von einem Muttersprachler der Mehrheitssprache repräsentiert oder erworben werden kann (388f).

Obwohl er im Einzelnen auch sehr interessante Punkte in die Debatte einführt<sup>57</sup>, fällt Chiellino damit insgesamt hinter den Stand der Diskussion zurück. Denn die Zweisprachigkeit der Autoren bleibt eine Eigenschaft der *Autoren*, die mindestens mittelbar mit ihrem Migrationshintergrund und also letzten Endes doch wieder nicht mit den Texten, sondern mit den Einzelschicksalen und den Pässen zusammenhängt. Das spiegelt sich auch im mittleren Teil des Buches wider, in dem nach Herkunftsländern geordnet die einzelnen Autorinnen aufgelistet werden. Die Ausrichtung der nicht deutschsprachigen Texte an ihrer Beschäftigung mit Migration bleibt eine thematische Ausrichtung, die problematisch ist, denn erstens – wie Werner Nell richtig bemerkt hatte – thematisieren nicht alle Schriftstellerinnen, die zur interkulturellen Literatur gerechnet werden, in jedem ihrer Texte die Migrationserfahrung, noch werden Autorinnen aufgenommen, die keinen Migrationshintergrund haben, Migration aber thematisieren. Biographie *plus* Stoff bleibt somit in Deutschland bislang die weitgehend anerkannte magische Formel für die Zuordnung eines Autors und seiner Texte zur interkulturellen Literatur.

### *Littérature maghrébine d'expression française – littérature beur*

Der Diskurs über die französischsprachige Literaturproduktion von Migrantinnen soll nun ebenfalls anhand einiger prominenter Einlassungen zu diesem Thema nachvollzogen werden. Es wird sich herausstellen, dass hier ähnliche Muster zu erkennen sind. Schon in den Bezeichnungen *littérature maghrébine d'expression française*<sup>58</sup> und *littérature beur* stecken genau wie in den Benennungen ihrer deutschsprachigen Äquivalente Vorannahmen soziologischer Art. Sie werden zunächst nach ethnischen Kriterien gebildet. Es geht um Migranten, die *beurs* – ein Slangwort für *arabe* – sowie um geographische und/oder kulturelle Zuordnungen. Am Beispiel der LMEF zeigt sich, dass

---

<sup>57</sup> Zu nennen ist allem voran die Problematisierung der „deutschsprachigen Priorität“ (52) der interkulturellen Literatur, die ein Erbe aus den 80er Jahren ist. Inwieweit das Konzept distinkter Nationalliteraturen überhaupt noch sinnvoll ist, wäre ein lohnender weiterer Forschungsgegenstand, der an dieser Stelle nicht vertieft werden kann. Ich möchte in diesem Zusammenhang nur auf aktuelle Entwicklungen hinweisen wie das internationale Zürcher Symposium zum Konzept der Nationalliteraturen (vgl. z.B. MACHO 2003) oder eine 2002 in der *Frankfurter Rundschau* geführten Debatte mit demselben Schwerpunkt (vgl. u.a. ASSMANN 2002, GUMBRECHT 2002).

<sup>58</sup> Im folgenden abgekürzt mit LMEF.

Geographie häufig kulturelle Hintergründe hat. Denn es lässt sich eigentlich nur mit der besonderen Bedeutung erklären, die gerade die nordafrikanischen Kolonien für Frankreich hatten, dass im Rahmen dieser Bezeichnung *maghrebinische Literatur* weder national differenziert noch der Maghreb in die größere geographische Einheit *Afrika* eingegliedert wird – was ja ganz und gar nicht abwegig wäre, da es ja auch in den subsaharischen ehemaligen französischen Kolonien eine frankophone Literatur gibt. Es lässt sich unschwer vermuten, dass diese Praxis mit der stillschweigenden Annahme verbunden ist, den Maghreb zeichne irgendetwas *als Einheit* aus. Die Untergruppierung, die der Maghreb darstellt, ist also schon in hohem Maße politisch aufgeladen und dies überträgt sich, wenig überraschend, auch auf die Rezeption der hier subsumierten Texte. Charles Bonn datiert das Aufkommen einer maghrebinischen Literatur in französischer Sprache etwa auf das Jahr 1930<sup>59</sup>, wenn auch schon seit Ende des 19. Jahrhunderts einzelne Texte aus dem Kreis der indigenen Bevölkerung in französischer Sprache publiziert worden sind. Die von Bonn als die Klassiker der LMEF bezeichneten Schriftsteller Kateb Yacine, Mohammed Dib und Driss Chraïbi sind allerdings erst in den 50er Jahren in Erscheinung getreten. Zu dieser Zeit ist die LMEF auch von einem größeren Publikum wahrgenommen worden. Die Darstellung ihrer Entwicklung durch Charles Bonn ist eng an der politischen Entwicklung der Entkolonialisierung orientiert. Brüche und großflächigere Änderungen werden stets an historische Ereignisse wie den Algerienkrieg, die Sprachgesetzgebung nach der Unabhängigkeit oder an größere Migrationsbewegungen gebunden. Für die literarische Produktion der Migranten insgesamt, also für die Texte aus den 50er Jahren, die in den damaligen Kolonien entstanden sind, sowie für die Texte der *littérature beur*, die geographisch unbestreitbar französischen Ursprungs sind, macht Bonn einen verbindenden Punkt aus: „leur dimension de témoignage plus ou moins vécu, même à travers la fiction.“ (BONN 1996, 3). Dieser dokumentarische, zeithistorische Charakter ist es, so Bonn, der die Leser in den 50ern wie heute an diesen Texten interessiert und das bestimmende Merkmal ihrer Rezeption darstellt. Die Leser wollen etwas über die „culture maghrébine qui leur est étrangère“ (3) erfahren und suchen so nach deskriptiven Strukturen, nach informativen Elementen in den literarischen Texten. Als Zeugen einer gesellschaftlichen Realität von höchster Brisanz haben die Schreibenden kein Recht auf „un véritable travail d’écrivain“ (3).

Dabei ist für Bonn bemerkenswert, wie selten die Autoren der 50er und 60er Jahre wirklich *beschreibende* Texte abliefern. Ihnen gemeinsam scheint nur die Thematisierung einer „double culture“ (4) bzw. einer „culture soumise à la violence destructrice“ (4) zu sein<sup>60</sup>. Bei Autorinnen wie Assia Djebar oder auch Chraïbi sieht Bonn eine Auseinandersetzung mit den patriarchalen Struk-

---

<sup>59</sup> Vgl. BONN 1996, 5. Er nennt als den Ahnherrn dieser Literatur Jean Amrouche.

<sup>60</sup> Jean Déjeux verbindet einen ähnlichen Gedanken mit sprachzerstörerischen und sexuellen Elementen, die er in einigen Texten der LMEF am Werke sieht. Zu dieser sehr bedenklichen Interpretation wird gleich noch etwas mehr zu sagen sein. Vgl. DÉJEUX 1992, 101-113.

turen der eigenen Gesellschaft und ihre kritische Hinterfragung. Bis 1975<sup>61</sup> hat laut Bonn zudem kein Roman der LMEF direkt die Emigration thematisiert. Die Auseinandersetzung mit diesem für die europäische Leserschaft offenbar so wichtigen Thema wurde vielmehr nur indirekt geleistet und künstlerisch verfremdet. Immer mehr entfernen sich im Laufe der 70er Jahre bekanntere Literaten wie Mohammed Dib von dieser *commande implicite* (8) des Publikums, auf Information größeren Wert als auf die künstlerische Umsetzung zu legen. Eigenartigerweise verbindet Bonn mit dieser Entwicklung auf der Produzentenseite an keiner Stelle eine Änderung auch im Rezeptionsverhalten. Vielmehr betont er, dass durch die künstlerisch aufgewertete, nicht mehr einfach nur beschreibende Literatur nun soziale und politische Phänomene in den Blick genommen werden könnten, die bisher als nicht literaturfähig galten. „Plus qu'à la 'vérité' insaisissable de la description, les écrivains s'intéressent ici aux pouvoirs de l'écriture face à un innommé, voire un impensé, face à une réalité que certains pourraient qualifier de non-culturelle, dans la mesure où elle n'a jamais trouvé une voix pour l'exprimer véritablement.“ (8)

Das Argument Bonns erscheint reichlich anachronistisch. Bereits der Naturalismus hatte sich über die angeblich mangelnde Literaturfähigkeit bestimmter alltäglicher Situationen hinweggesetzt und sie in seiner literarischen Produktion thematisiert. Die Diskussion, die hier von Bonn anhand von Literatur aus den 70er Jahren geführt wird, ist eher eine der Jahrhundertwende<sup>62</sup>. Bonn entscheidet sich bei seiner – zugestandenermaßen allgegenwärtigen – Kritik an der Verken- nung der ästhetischen Qualitäten der LMEF gegen die Möglichkeit, nach anderen Interpretationsdimensionen der Texte zu suchen. In seiner Perspektive thematisieren sie zweifelsohne kulturelle Differenzen, koloniale Unterdrückung oder Migration – doch sie tun es auf literarisch hohem Niveau. Bonns Strategie ist eine ästhetische Valorisierung der LMEF, die sich über die zusätzliche Information herstellt, die ein Text gerade durch seine ästhetische Dimension geben kann: „Ces textes disent peut-être ainsi mieux que des descriptions réalistes un vécu de l'immigré qu'aucune étude statistique ni aucune description 'typique' ne saurait dire.“ (8) Seine Strategie besteht also nicht darin, der einseitigen Rezeption der von ihm so geschätzten Texte die Erschließung neuer Bedeutungssphären entgegenzusetzen, sondern darin, die von ihm behauptete Erwartung der Leser, die Texte der maghrebinischen Autoren möchten ihnen etwas über die sozio-kulturelle Situation dieser Gruppe sagen, zu bedienen, ihnen aber zugleich zu suggerieren, diese Informationen seien nur zu haben, wenn man bereit sei, sich auf die ästhetische Funktionsweise der Texte einzulassen. Problematisch an diesem Ansatz ist jedoch, dass diese Erwartungen

---

<sup>61</sup> In diesem Jahr erschien *Topographie idéale pour une agression caractérisée* von Rachid Boudjedra.

<sup>62</sup> Wahrscheinlich bezieht sich Bonn eher auf eine manchen Texten der LMEF gern unterstellte Nähe zum Nouveau Roman (vgl. z.B. E. RUHE 1987, 181). Das Programm des Nouveau Roman, wie es Alain Robbe-Grillet formuliert, ist allerdings kein Thematisieren vormals nicht literaturfähiger Elemente, sondern eine ästhetische Frage einer radikalrealistischen Darstellungsweise (vgl. ROBBE-GRILLET 1956, 20ff).

überhaupt erzeugt werden. Es ist nicht einzusehen, warum die Interpretation von Texten, die als ästhetisch avanciert erkannt und benannt werden, weiterhin auf eine dominante Dimension eingeschränkt werden.

Der ästhetische Wert der LMEF besteht für Bonn ganz maßgeblich in der „rencontre féconde des codes divers“ (9). Diese Amalgamierung verschiedener kultureller Codes bedeute die Ablehnung einer eindeutigen Traditionslinie der LMEF. „Maghrébinité“ wird zur „résultante de convergences culturelles diversifiées“ und die Autoren der LMEF öffnen

« des brèches décisives dans 'le Grand Code' occidental – langue, mythes, référents culturels, formes génériques – pour y engouffrer des éléments du (des) code(s) originel(s). Désormais deux systèmes modelants, à la fois conflictuels et complices, sont à l'œuvre dans le travail de l'écriture quasiment au même titre. » (9)

Die Auffassung Bonns ähnelt sehr derjenigen Chiellinos in Bezug auf die deutschsprachige interkulturelle Literatur. Ganz deutlich wird auch bei ihm das Postulat fester kultureller Untereinheiten, die *à la fois conflictuels et complices* den neuen Code der interkulturellen Generation speisen. Diese Beordnung von Konflikt und Verständigung soll dabei wohl verdeutlichen, dass nicht von gespaltenen oder fragmentarischen Identitäten die Rede sein kann. Ohne sich explizit auf Bhabha zu beziehen, würden sich Chiellino und Bonn wohl seiner selbstbewussten Darstellung der kulturellen Amalgamierung anschließen. Fragmentarische Identitäten, so lässt sich vermuten, stellen in dieser Logik eher die Fortschreibung eines Opferdiskurses dar. Es wird später noch zu klären sein, inwieweit die Theorie Bhabhas zu solchen Deutungen einlädt, die stabile kulturelle Einheiten voraussetzen<sup>63</sup>. Jedenfalls entfernen sich Bonn und Chiellino damit von poststrukturalistischen Strömungen, zu denen Bhabha ausdrücklich zu zählen ist. Seine Idee des dritten Raumes ergibt für mein Empfinden nur dann Sinn, wenn man ihm einen heterogenen Charakter zuerkennt, den die beiden *ersten Räume* – wenn ich sie so nennen darf – stillschweigend mitführen und behaupten. Es nützt wenig, wie Bonn einen unbestimmten Plural in Klammern zu setzen, aber im nächsten Satz von *deux systèmes modelants* zu sprechen, die an dem neuen Code mitwirken. Die Idee der Heterogenität von Kultur wird zu einem oberflächlichen Lippenbekenntnis, wenn sie für die weitere Analyse zugunsten der bekannten Binarität ausgeblendet wird.

Chiellino hatte versucht, dieses Problem durch das Postulat in sich geschlossener Ich-Instanzen in den Texten und in den Lebensläufen der Autorinnen zu lösen<sup>64</sup>. Doch bleibt diese Abgeschlossenheit der Ich-Instanzen genauso eine Behauptung wie es die der Zerrissenheit war. Chiellino entfernt sich explizit nicht von der Vorstellung, „die Lebensläufe der Protagonisten“ erwachsen „nach wie vor aus dem Spannungsfeld der Kulturen“ (CHIELLINO 2000, 61). Ich werde in dieser Arbeit exakt gegenläufig argumentieren und das *Spannungsfeld der Kulturen* als eine textexterne

---

<sup>63</sup> Vgl. Kap. I.3 dieser Arbeit.

<sup>64</sup> Vgl. CHIELLINO 2000, 61.



Konstruktion beschreiben, die nicht als selbstverständliche thematische Triebfeder den Texten der LMEF oder der interkulturellen Literatur in deutscher Sprache unterstellt werden kann. Das Thema (*sujet*) ist nichts als eine Funktion des Textes und als solche sind bestimmte Elemente ebenso plausibel in eine nicht-ethnisierende Richtung zu deuten. Chiellinos Abgrenzung der „ethnisierenden Reduktion“ von seinem eigenen Vorgehen kann diesbezüglich nicht überzeugen. „Eine ethnisierende Reduktion einer Literatur liegt dann vor, wenn die Interpretation nicht die interkulturelle Komplexität in den Vordergrund stellt, sondern die Werke ausschließlich in einem Wechselspiel von Mehrheit und Minderheit deutet“ (394). Wahrscheinlich würde Chiellino Bonn genau in diese reduktionistische Schublade stecken, wenn dieser von seinen *deux systèmes modelants* spricht<sup>65</sup>; in den drei *innovativen Komponenten* Chiellinos kann ich indes nichts anderes als diese von ihm kritisierte Beschränkung auf das *Wechselspiel von Mehrheit und Minderheit* erkennen. Gerade sein Beharren auf den kulturellen Einheiten, die ebenso in seinem Modell der autonomen Ich-Instanzen aufscheint, macht eine Deutung jenseits dieses Musters nach meinem Dafürhalten unmöglich.

Weder Bonn noch Chiellino erläutern, wie sie sich ein Aufeinandertreffen kultureller Systeme (Bonn) oder eine interkulturelle Authentizität jenseits des Wechselspiels zwischen Mehrheit und Minderheit (Chiellino) vorstellen. Bonn bezeichnet die Intertextualität als die wahre Natur des Schreibens, macht als eine seiner grundlegenden Funktionen die aus, „d’inventer les mots pour dire un vécu, individuel ou collectif, toujours en avance sur sa formulation commune“ (BONN 1996a, 3). Und genau dazu sei die LMEF aufgrund ihrer historischen Situation besonders prädestiniert. Wenn auch keine Kultur sich auf eine eindeutige Definition festlegen ließe, so Bonn, sei doch die „pluralité identitaire“ der LMEF gerade dadurch ausgezeichnet, dass sie um eine politisch-historische Dimension ergänzt sei, die anderswo weniger Vitalität besitze (2). Immer wieder wird demnach literarische Produktion unmittelbar an gesellschaftliche Verhältnisse geknüpft. Ich möchte nicht bestreiten, dass es engagierte Literatur und also eine Wechselwirkung zwischen Literatur und Politik gibt, doch gleichzusetzen sind sie sicher nicht.

Die ungerechtfertigte Bindung findet folglich auf zwei Ebenen statt: Zum einen wird der Autor an seine Herkunftsgesellschaft und die dort herrschenden Verhältnisse, betreffen sie nun Politik oder Kultur, in einem weiteren Sinne gebunden; diese Bindung fußt letzten Endes immer auf ethnischen Zuschreibungen, denn auch die Schriftstellerinnen der nachfolgenden Generationen werden ihnen unterworfen. Zum anderen werden die Autoren ganz stark an ihre Texte gebunden. Es wird suggeriert, die Themen, die im Leben der Autoren eine Rolle spielen, würden sich

---

<sup>65</sup> Ich kann dies allerdings nur vermuten, denn gerade der Diskurs über interkulturelle Literatur, wie vehement auch immer von Chiellino die deutschsprachige Priorität bestritten werden mag, bezieht sich kaum auf die literaturwissenschaftliche Forschung des Nachbarlandes. Schon hieran wird deutlich, wie vorgeschoben die behauptete Internationalität der beschriebenen Phänomene ist.

zwangsläufig auf die von ihnen produzierten Texte übertragen, sei es direkt, indem es sich um autobiographische Texte handelt, sei es eher indirekt, indem die Texte Schauplätze, Ereignisse oder Protagonisten enthalten, die mit der Herkunft des Autors in einer bestimmten Verbindung stehen. Wenn auch Pluralität und Heterogenität von Kultur stets beschworen werden, so behält schließlich die Herkunftsgesellschaft ein Übergewicht für die Interpretation und vor allem für die Bestimmung der Zugehörigkeit zur Kategorie der LMEF. Der Eurozentrismus, den man zu überwinden hoffte, wird durch einen solchen Zuschnitt eher noch bedient.

Dies beweist auch die Auflistung der *spécificités des écritures*, wie sie Jean Déjeux in seiner haarsträubenden Beschreibung der LMEF abliefert. Die Sexualmetaphorik, die er dabei bemüht, stützt sich zwar auf Zitate einzelner Autoren, die der LMEF zugerechnet werden, doch sie wird von ihm nichtsdestoweniger zu einem System ausgeweitet, das schlimmsten orientalistischen Klischees zuarbeitet. Gerade an seinem Text wird überdies deutlich, wie stark in der theoretischen Auseinandersetzung mit interkultureller Literatur der Akzent auf die Person des Autors gelegt wird. Déjeux psychologisiert schon vom ersten Satz an die schriftstellerische Arbeit des „écrivain maghrébin“ (DÉJEUX 1992, 101). Sprache wird von Déjeux stets mit Sexualität und Weiblichkeit in Verbindung gebracht. Dieses Vorgehen wird mit Zitaten männlicher Autoren gestützt. Mit Sprache wird „Liebe gemacht“ (102), sie ist „verführerisch“, Schreiben in zwei Sprachen ist wie „Bigamie“ (104) oder rührt an das Inzesttabu (103); schließlich ist die vollkommene Vereinigung zum Androgynen in der Literatur wie in der Liebe unmöglich (104).

Neben dieser sexuellen und begehrlichen Haltung gegenüber der französischen Sprache macht Déjeux bei manchen Autoren einen Hang zur Sprachzerstörung aus, die er allerdings nicht gutheißt, sobald sie einen gewissen Rahmen überschreitet. Diese Grenze ist nicht erreicht, wenn es sich nur um ein „foisonnement de symboles“ oder „[des] connotations maghrébines“ handelt (105). Diese bereichern eher die Texte. Doch wenn „la langue de l’Autre“, in diesem Fall der Franzosen, benutzt werden soll „pour la retourner contre celui-ci“ (106), hört für Déjeux der Spaß auf. Solche „expériences de laboratoire“ haben keine Chance bei den Lesern – und das zurecht, wenn es nach Déjeux geht, denn „les grands auteurs savent contrôler leur création“ (107). An Äußerungen Rachid Boudjedras veranschaulicht Déjeux noch die Betonung der Literatur „en tant qu’excès et délire“ (108), bevor er dem maghrebinischen Roman sowohl das Nichtvorhandensein des Dialogs als auch einer intimen, persönlichen Ich-Instanz attestiert (109). Erneut durch Zeugen aus der maghrebinischen Autorenschaft gestützt, führt Déjeux diesen Unterschied auf den Unterschied der Religionen zurück. Die christliche Beicht- und geistliche Gesprächskultur habe den Zugang zum Selbst eröffnet, während im Islam das Individuum vernachlässigt worden sei (110f). Die Abwesenheit des Dialogs erklärt Déjeux einfach durch die Unmöglichkeit, einen solchen zwischen zwei *maghrébiens* in französischer Sprache zu entwerfen, da dies der All-

tagswirklichkeit so fern liege (!, 109f). Die fremde Sprache erlaube aber andererseits die kritische Distanz und die personalisierte Ich-Instanz, die der islamischen Welt bisher so sehr abgegangen sei (111). Wenn er am Ende schreibt, dass „d’authentiques créateurs ont fait à cette ‘superbe maîtresse’ (...) de très beaux enfants aux couleurs de la Méditerranée et du Maghreb“ (112), kann er vor dem Hintergrund des Gesagten eigentlich nur die Schönheit des europäischen Teils dieser amourösen Liaison meinen. Der paternalistische Gestus und die krude Sexualmetaphorik gemahnen überdies an längst überwunden geglaubte Bilder vom Afrikaner als der sexuellen Bedrohung der europäischen Frauen, der zudem zu Gewalttätigkeit und unkontrollierbaren Gefühlsausbrüchen neigt, weil seine kollektivierende Religion ihm nicht erlaubt, sein wahres Selbst zu finden. Diese Darstellung, so erschütternd sie ist, führt eigentlich nur extrem konsequent fort, was im Diskurs über die interkulturelle Literatur in französischer oder deutscher Sprache allgegenwärtig ist: die Vorstellung von kulturellen Einheiten, die zwar miteinander in Kontakt treten und kommunizieren können, dabei aber nicht ihren identifizierenden Kern preisgeben, der sie dauerhaft voneinander unterscheidet. Die Paarungsmetaphorik schließt überdies an den Hybriditätsbegriff an, der lange eine unreine sexuelle Denotation hatte<sup>66</sup>. Man kann an Entwürfen wie dem *Déjeux* nachvollziehen, wie notwendig es wäre, die ständig oberflächlich affirmierte innere Heterogenität von Kulturen für die Analyse fruchtbar zu machen – und das würde zunächst einmal bedeuten, sich von den aufgeführten Stereotypen zu lösen und die Texte der interkulturellen Literatur, welcher Sprache auch immer, nicht stets nur auf die vermeintlich so unhintergehbare Kategorie der kulturellen Identität hin zu untersuchen.

Wie steht es nun um die theoretische Beschäftigung mit der *littérature beur*, mit einer Literatur, die nicht selten als Inbegriff einer *littérature de témoignage* gesehen wird? Wie von Bonn wird sie häufig als nicht wesentlich unterschieden von der LMEF konzeptualisiert, wenn sie auch als eine besondere Phase der literarischen Produktion von Migranten wahrgenommen wird. Die entscheidenden Merkmale, um als *Beur* zu gelten, sind die Abstammung und der Grad an formaler Bildung<sup>67</sup>. Auch die weiteren Bestimmungen, die Alec Hargreaves zusammenfasst, sind eher literatursoziologischer Natur: Die Autoren sind jung, oft männlich, sie schreiben meist autobiographische Texte. Dabei sind sie als Schriftsteller nicht repräsentativ für ihre Generation, da sie aus dem französischen Schulsystem erfolgreich hervorgegangen sind. Ihre Sprache ist häufig sehr informell, an gesprochener Sprache und am Jugendslang orientiert. Viele der Texte bedienen sich außerdem

---

<sup>66</sup> Vgl. dazu die Studie von Robert J.C. YOUNG 1995, 6-19 für einen Überblick zum Gebrauch des Hybriditätsbegriffs seit seiner Einführung in die Wissenschaften vom Menschen. Vgl. für eine ausführlichere Besprechung dieses Komplexes außerdem Kap. I.3 dieser Arbeit.

<sup>67</sup> „Le critère essentiel est le fait d’avoir des parents musulmans d’origine maghrébine ayant émigré en France; l’intéressé est né dans ce pays ou y vit depuis son enfance. (...) En français courant, qui dit ‘immigré’ dit ‘travailleur immigré’. Les professionnels qui émigrent en France sont désignés par l’homme de la rue comme des étrangers, et non pas comme des immigrés, dénomination réservée aux seuls ouvriers qui, dans le cas des Maghrébins, sont généralement peu instruits.“ (HARGREAVES 1992, 7)

einer humorvollen Schreibweise<sup>68</sup>. Bis auf die ethnischen Zuschreibungen, das kann an dieser Stelle nur wiederholt werden, erlauben diese Merkmale keine klare Eingrenzung der Gruppe. Denn da sich auch viele Emigrantenkinder gegen die Charakterisierung wenden und gebildete Emigranten, wie beispielsweise Tahar Ben Jelloun, sich weigern für ihre Kinder den einen eher niedrigen Bildungsstand suggerierenden Terminus *Beur* zu akzeptieren<sup>69</sup>, wird die Klassifizierung tendenziell nichtssagend.

Auch Michel Laronde richtet seine Monographie zur *littérature beur* ganz darauf aus, die Suche der Gruppe der *Beurs* nach einer eigenen Identität zu analysieren. Die Texte werden hier in erster Linie zu einem Ort, an dem die kollektive Identität einer Minderheit geformt wird. Dabei wird für ihn jede individuelle Identität – und zwar bei jeder Selbstzuschreibung – in Bezug auf gewisse kollektive Identitäten hin entworfen, sowohl auf solche, von denen man sich abgrenzt, als auch auf solche, denen man sich anschließt<sup>70</sup>. Im Gegensatz zu Chiellino nimmt er eine grundsätzliche Schwierigkeit der Identitätsbildung bei Individuen an, die direkt oder indirekt – in der zweiten Generation – mit Migration konfrontiert sind, da die beiden kollektiven Identitäten, denen gegenüber sich das Individuum positionieren muss, für Laronde nur fragmentarisch vorhanden sind<sup>71</sup>. Wie Identität genau konzipiert wird, ist für die hier geübte Kritik am Diskurs allerdings zweitrangig, denn mir geht es ja darum, dass sie überhaupt in so ausschließlicher Weise in den Blick gerät. Im Ergebnis strebt Laronde an „de dégager le sens de l'identité *beuré*“ (LARONDE 1993, 41) und zwar durch eine Analyse der literarischen Produktion der als *Beurs* eingestuften Individuen. Auch Laronde betrachtet kollektive Identitäten als gleichermaßen virtuell und veränderlich; dennoch betont er deren Notwendigkeit als Muster, mit dessen Hilfe sich eine individuelle Identität erst herstellen lasse. Diese problematisiert er wiederum bei aller Virtualität von Anfang an nicht konsequent genug, wenn er den Prozess der Gruppenbildung (*collusion*) als die Grundfigur der Identitätsbildung begreift: „Mais dans la littérature comme dans la vie, si la collusion est apprentissage de ma capacité à me mettre à la place de l'Autre (à jouer un rôle), elle est aussi apprentissage de ma propre différence lorsque je reste le même à travers tous ces rôles.“ (16) Die Vorstellung, man bleibe in allen Rollen doch irgendwie derselbe, scheint für Laronde nicht kritikwürdig zu sein. Vielleicht ist aber nicht nur kollektive, sondern auch individuelle Identität virtuell und heterogen. In diesem Fall wäre dieses *rester le même* allerdings höchst erklärungsbedürftig.

---

<sup>68</sup> Vgl. HARGREAVES 1989, 661-663.

<sup>69</sup> Vgl. HARGREAVES 1992, 7. Außerdem offenbart sich hier der logische Bruch, dass die Beur-Literaten zwar das französische Schulsystem erfolgreich durchlaufen haben, aber dennoch einen niedrigen Bildungsstand haben sollen.

<sup>70</sup> Vgl. LARONDE 1993, 17.

<sup>71</sup> Vgl. LARONDE 1993, 20. Die Gegenposition findet sich z.B. bei CHIELINO 2000, 61.

Zudem scheint mir bei Larondes Darstellung auch ein recht unkritisches Verhältnis zur Dichotomie *eigen/fremd* zu bestehen. Denn wenn er am Schluss seines Einleitungskapitels zusammenfasst, worin die Besonderheit der Identitätssuche der *Beurs* seiner Meinung nach besteht, kommt er zunächst zu einem allgemeinen Modell, das er unmittelbar darauf wieder einschränkt. Das Modell besteht darin, dass ein Individuum die kulturelle Realität, in der es lebt, als objektivier- und rationalisierbar denkt. Damit es sich in dieser Realität aber auch als Individuum erkennen kann, teilt es sie systematisch auf – Laronde meint hier wohl, man blende bestimmte Teile aus, die einem nicht geeignet scheinen, um sich mit ihnen zu identifizieren, während man andere betone und für einen persönlich als verbindlich annähme. Dieser Mechanismus soll nun aber unverständlichlicherweise eher dann stattfinden, wenn das betreffende Individuum fremd ist, denn, so Laronde, „il est peu probable que je le fasse [découper la réalité culturelle, B.S.] pour dégager mon identité individuelle du sein de l'identité collective quand j'appartiens à cette collectivité.“ (42). Während Autochthone sich einfach in ihre kulturelle Identität fallen lassen können, müssen Fremde sich eine periphere Identität zusammenbauen, die sich von der zentralen Identität der Gesellschaft, in der sie leben, unterscheidet.

Es bleiben mindestens zwei zentrale Fragen offen. Erstens: Warum sollten sich Autochthone nicht genauso von der kollektiven Identität in manchen Punkten absetzen wollen, gerade um ihre Individualität zu affirmieren? Gerade eine bestimmte Form der Jugendkultur dürfte genau über diesen Mechanismus funktionieren<sup>72</sup>. Zweitens: Warum sollten sich Individuen nicht auch gegen zentrale Codes ihrer Herkunftsgesellschaft wenden, gerade dann, wenn es sich um Intellektuelle handelt? Insbesondere die Literatur ist nicht einfach nur Abbildung bzw. Beschreibung von Verhältnissen, da ist Charles Bonn zuzustimmen, der die Absenz gerade der Beschreibungsebene in der LMEF so stark herausgestrichen hat<sup>73</sup>, sondern beinhaltet oft eine reflexive, nicht selten eine kritische Komponente.

Laronde vermengt, wie viele andere vor und nach ihm, das ist in diesem Kapitel hoffentlich deutlich geworden, literarische Produktion und Lebenswelt. Das soll nicht heißen, dass allen der interkulturellen Literatur zugerechneten Texten pauschal ihr Status als *littérature engagée* abzusprechen wäre, doch sie erschöpfen sich bei weitem nicht in dieser möglichen Perspektive auf sie. „Pourtant la présente introduction a montré que plus qu'une autre peut-être, cette littérature est dépendante du type de lecture qu'on en fait“ (BONN 1996, 19/13). Dieser Einschätzung ist nur insoweit zuzustimmen, als gerade *diese Literatur* von einseitiger Lektüre geplagt ist. Vielleicht wäre ihr schon geholfen, wenn man sie nicht mehr als *diese Literatur* untersuchte. Dann wäre sie even-

---

<sup>72</sup> « Les jeunes banlieusards de Mehdi Charef n'ont rien en commun que leur marginalité sociale, mais nullement l'origine ethnique de leurs familles. » (BONN 1996, 12)

<sup>73</sup> Vgl. BONN 1996, 3.

tuell nur noch ebenso abhängig von der Art der Perspektive auf sie, wie jede andere literarische Produktion auch.

Diesem Vorhaben steht allerdings die Thematisierung von Marginalität und kulturellen Besonderheiten im Diskurs über die interkulturelle Literatur entgegen. Im folgenden Kapitel soll nun zunächst das Thema der Marginalität anhand des einflussreichen Konzepts der *littérature mineure* von Gilles Deleuze und Félix Guattari besprochen werden. Zentrales Erkenntnisinteresse ist, ob diese Theorie nicht verkürzt gelesen wird, wenn man sie nur in Bezug auf die Literaturproduktion von Minderheiten liest. Meine These, die ich durch ein *close reading* von Deleuze und Guattari zu plausibilisieren hoffe, ist, dass dieses Konzept einen wesentlich weiteren Bezugsbereich hat.

Im dritten Kapitel soll gefragt werden, inwieweit homogene Kulturvorstellungen in der aktuellen Debatte noch verbreitet sind. Anhand einiger einflussreicher Positionen aus den Geistes- und Sozialwissenschaften soll zu diesem Zweck das Verhältnis von Kultur und Identität auf eine eventuelle Synonymie der beiden Begriffe hin überprüft werden. Diese Untersuchung soll dazu dienen, den Sinn homogener Kulturvorstellungen überhaupt zu thematisieren, um davon ausgehend im zweiten Teil dieser Arbeit alternative Lektüren zentraler Texte der interkulturellen Literatur anbieten zu können, die sich von diesen übermächtigen Schlüsselbegriffen wenigstens zum Teil emanzipieren.

## I.2 *Littérature mineure* oder *grande littérature*?

Wörter bleiben nicht einfach das, als was sie zur Zeit ihrer Prägung geäußert wurden. Wie zuletzt Judith Butler im Anschluss an Jacques Derrida gezeigt hat, zeichnet sich Sprache durch eine grundlegende Zitathaftigkeit aus, die dazu führt, dass Sprache sich einerseits semantisch stets fortentwickelt – und das jedes Mal, wenn ein beliebiges Wort gebraucht wird. Andererseits führt jeder sprachliche Ausdruck aber auch beständig einen Schatz an Bedeutung mit sich, der sich aus seinem historischen Gebrauch herleitet. Jeder sprachliche Ausdruck ist so simultaner Schauplatz von Originalität (des aktuellen Gebrauchs) und von – bewusster oder unbewusster – Reproduktion vorgängiger Muster, die dem Sprachmaterial anhaften. Diese Figur hat Jacques Derrida unter dem Begriff der Iterabilität in den sprachtheoretischen Diskurs eingeführt.

Sprache kann nur in genau dieser Weise verwendet werden: Man benutzt Wörter und Sätze, die bereits gebraucht wurden und sich deshalb immer nur zum Teil dem eigenen bedeutungsverleihenden Willen fügen. Derrida nennt dieses Vorgehen mit einem Begriff aus der Botanik Aufpfropfung (*greffe*) und wendet sich mit dieser freundlicheren Bezeichnung auch gegen Versuche der Sprachbeschreibung, die bestimmte Grundformen annehmen, von denen her sich andere Formen parasitär speisen<sup>74</sup>.

Diese allgemeine Situierung soll verdeutlichen, welche theoretischen Konzepte diskutiert worden sind, als Gilles Deleuze und Félix Guattari 1975 ihre Überlegungen zu Franz Kafka der Öffentlichkeit präsentierten. *Kafka. Pour une littérature mineure* wurde in der Folge zu einem beliebten theoretischen Pfeiler für die Auseinandersetzung mit interkultureller Literatur. Es schien sich geradezu aufzudrängen, die in diesem Buch gemachten Überlegungen auf die koloniale Situation anzuwenden: „Une littérature mineure n’est pas celle d’une langue mineure, plutôt celle qu’une minorité fait dans une langue majeure“ (DELEUZE/GUATTARI 1975, 29). Wenn man dieser Definition folgt, muss man sich nicht mit Fragen beschäftigen, wie wichtige (*majeures*) von unwichtigen (*mineures*) Sprachen zu trennen wären. Vielmehr lässt sich diese Trennung ohne größere Brüche an die basale koloniale Unterscheidung von Zentrum und Peripherie andocken, die durch eine restriktive Sprachpolitik z.B. in Algerien bis zur Unabhängigkeit im Jahre 1962 zu einer „large prédominance de la langue française“ (GRANDGUILLAUME 1995, 18) geführt hat und die zudem unterschwellig auf rassistische Stereotype verweist. Denn wie könnte ein „gros débile mental“, ein „Européen lobotomisé“ (FANON 1961, 356 bzw. 359) – und nichts anderes ist der Algerier bzw. der Afrikaner im allgemeinen für die Kolonialmedizin gewesen<sup>75</sup> – eine wichtige Sprache hervor-

---

<sup>74</sup> Die Kontroverse zwischen Searle und Derrida um den Begriff des Parasiten wird uns in Kap. II.2a noch eingehender beschäftigen.

<sup>75</sup> Vgl. zum Rassismus in der Verhaltensbiologie und der Kolonialmedizin FANON 1961, 356-361.

bringen? Anstatt die Unterscheidung von *majeure* und *mineure*, d.h. von Zentrum und Peripherie, grundsätzlich zu hinterfragen, erlaubte es die theoretische Arbeit von Deleuze und Guattari vielmehr, den kolonialisierten Schriftsteller als subversiven Innovator zu beschreiben, der die Sprache des Feindes untergräbt, um sie so den eigenen Zwecken gefügig zu machen.

Doch wenn man einen Begriff verwendet, muss man, ganz im Sinne der allgemeinen Iterabilität von Sprache, damit rechnen, dass dieser seinen früheren Gebrauch sowie die Potentiale seines möglichen Gebrauchs mitführt. So ist der Begriff der *littérature mineure* in sehr heterogener Weise in den theoretischen Diskurs aufgenommen worden und dies sogar in offenem Widerspruch zur gerade genannten grundsätzlichen Definition<sup>76</sup>. Beispielsweise wendet ihn Bernard Leuilliot auf den mittelalterlichen Unterschied zwischen lateinischer Literatur- und Hochsprache und (französischer) Volkssprache an und bedient sich damit gerade der von Deleuze und Guattari ausdrücklich ausgeschlossenen Möglichkeit *littérature* und *langue mineure* zu verbinden<sup>77</sup>.

Ein zweites mögliches Verständnis des Begriffs, das nicht durch die Ausführungen Deleuzes und Guattaris gedeckt ist, ist die in ihm angelegte Engführung von Literatur und ästhetischem Wert: eine *littérature mineure* wäre in diesem Sinne eine unbeachtete, nicht kanonisierte Literatur<sup>78</sup>. Gerade dieser Aspekt verdient erhöhte Aufmerksamkeit, denn er scheint sich aufzudrängen, vor allem vor dem Hintergrund, dass Deleuze und Guattari mit ihrem Konzept der *littérature mineure* ausdrücklich auch deren politischen Impetus beschreiben wollten. Diese Assoziation ist verlockend, doch irreführend, denn Deleuze und Guattari entwickeln ihre Gedanken ja an Kafka, einem Autor, den man schwerlich nicht zu den kanonisierten rechnen kann<sup>79</sup>. Réda Bensmaïa weist auf diesen Umstand zwar ausdrücklich hin (BENSMAÏA 1994, 213), doch verfolgt sie im Laufe ihres Textes eine Strategie, Kafka als literarhistorisch subversiv herauszustellen, da er als Teil des Kanons gerade die Idee des Kanons radikal verworfen habe (215).

All diese Überlegungen sind für Kafka sicherlich fruchtbar, doch die Frage ist, ob das Deleuze/Guattarische Konzept in dieser Weise gelesen werden kann. Vielleicht hat sich die Rezeption deshalb so sehr auf diese Aspekte beschränkt, weil sie sich vor allem auf das dritte Kapitel von *Kafka. Pour une littérature mineure* bezog, in dem Deleuze und Guattari die drei für sie grundlegenden Erkennungsmerkmale einer *littérature mineure* erläutern: Deterritorialisierung, politische Dimension, kollektiver Wert. Diesen Dreischritt möchte ich im folgenden anhand des Textes von Deleuze und Guattari untersuchen und dabei nahe legen, die genannten Merkmale nicht zuletzt in ihrer Bedeutung für die Textproduktion wahrzunehmen. Die Rezeption des Konzepts kapriziert

---

<sup>76</sup> Ich beschränke mich hier zum größten Teil auf die Diskussion des Begriffs im Zusammenhang mit der interkulturellen Literatur, da es ja genau diese Wechselwirkung ist, die mich vordringlich interessiert.

<sup>77</sup> Vgl. z.B. LEUILLIOT 2000, 245.

<sup>78</sup> In diesem Sinn gebrauchen den Begriff z.B. DESSONS 2000, 213, VAILLANT 2000, 193ff und BENSMAÏA 1994, 214f.

<sup>79</sup> *Der Prozeß* ist ja sogar Bestandteil des bei Suhrkamp 2002 herausgegebenen Kanons Marcel Reich-Ranickis.



sich bisweilen auf die Unterscheidung von Zentrum und Peripherie<sup>80</sup>, eine für den Diskurs der Interkulturalität und des Postkolonialismus häufige, doch deshalb nicht unproblematische Unterscheidung, da sie Macht sehr verortbar denkt und außerdem in ihrer Hartnäckigkeit einen homogenisierenden Schleier über die einzelnen kulturellen Einheiten legt, der mir nicht hilfreich erscheint<sup>81</sup>. Mehr Aufmerksamkeit verdient hingegen die stark strukturalistische Textauffassung, die bei Deleuze und Guattari zum Ausdruck kommt. Es wird unter anderem zu klären sein, welche Rolle in ihr der Instanz des Autors zukommt, ein Problem, das im zweiten Teil dieser Arbeit noch ausführlicher behandelt werden soll.

### *Deterritorialisation*

Wenn das erste Charakteristikum einer *littérature mineure* im Kontext der interkulturellen Literatur diskutiert wird, so wird es häufig recht knapp und gegenständlich gehalten – ein fatales Versäumnis mit absehbaren Konsequenzen für den Diskurs. Réda Bensmaïa versteht den Terminus beispielsweise als Bezeichnung für eine Situation der kulturellen Isolation: In einem Land, in dem Deutsch oder Französisch die Sprachen sind, die als Medium für die kulturelle Betätigung (*cultural medium*, BEN SMAÏA 1994, 216) einzig zur Verfügung stehen, sei ein Kulturschaffender – z.B. Kafka oder ein beliebiger maghrebinischer Autor – dazu gezwungen, sich dieser Sprache und nicht seiner Muttersprache zu bedienen. Dieser Vergleich hinkt dabei schon historisch, denn Kafkas Muttersprache war Deutsch, was im Prag der Jahrhundertwende eine Minderheitensprache war. Für Bensmaïa entsteht die Deterritorialisation aus dieser postulierten Zwangslage heraus: die berufene Schriftstellerin steckt in der Zwickmühle, schreiben zu wollen, dies aber durch die Sprachenpolitik nicht zu können, sie muss sich entweder der Mehrheitssprache bedienen oder aber schweigen, bzw. in die kulturelle Bedeutungslosigkeit und die diskursive Nichtexistenz versinken. Auch Abbas Maazaoui stützt sein Verständnis des Begriffs der Deterritorialisation ganz auf das dritte Kapitel des *Kafka*-Buches von Deleuze und Guattari. Die Sprache des Unterdrückers, derer man sich – im Sinne Bensmaïas – bedienen muss, ist für Maazaoui „par définition celle de la marginalisation“ (MAAZAOUI 1998, 80). Diese Sprache werde nun in zwei unterschiedlichen Weisen behandelt: entweder als „objet [...] de désir (on cherche à la maîtriser)“ oder als „[objet] de rejet (on lui cherche un substitut)“ (80). Doch damit nicht genug, denn diese Deterritorialisation

---

<sup>80</sup> Vgl. neben den bereits genannten vor allem die diesbezügliche Ausweitung des *littérature mineure*-Konzepts in MAAZAOUI 1998, 82.

<sup>81</sup> Zur Vorstellung relativ stabiler Kulturen, die als solche miteinander interagieren wird später noch mehr zu sagen sein. Auch der Begriff der Hybridisierung muss in diesem Zusammenhang auf den Prüfstand. Richtungsweisend, das sei hier schon angemerkt, scheint mir dabei eine aktuelle Bemerkung Nancy Frasers, die die „gegenwärtige Gesellschaft“ wie folgt beschreibt: „Nicht mehr auf gesellschaftliche Randgebiete beschränkt, durchdringen nun transkulturelle Einflüsse die zentralen ‚Binnenräume‘ sozialer Interaktion. [...] Man könnte sagen, dass sämtliche Kulturen auch im Inneren hybridisiert sind.“ (FRASER 2003, 78)

wird ergänzt durch eine Reterritorialisation seitens der unterdrückten Sprache, so dass „structures orales, expressions familiaires et régionales, verlan, emprunts à l'arabe ou l'anglais etc.“ (81) in den in der Mehrheitssprache verfassten Text Einzug halten. Reterritorialisation versteht Maazaoui demzufolge als subversive Unterwanderung des sprachlichen Hoheitsgebiets des kulturellen Unterdrückers.

Die Beobachtungen Bensmaïas und Maazaouis sind sicherlich nicht von der Hand zu weisen, doch sie finden im Text von Deleuze und Guattari keine hinreichenden Belege. Gerade das Begriffspaar Deterritorialisation/Reterritorialisation ist hier nämlich *überall* präsent und wird nicht nur im dritten Kapitel verwendet. Zum ersten Mal erläutern es Deleuze und Guattari im Zusammenhang mit Kafkas Erzählung *Josefine, die Sängerin oder das Volk der Mäuse*: Josefine ist die einzige Maus mit musikalischem Verstand, eine wahre Diva, und wird als solche vom Volk der Mäuse bewundert und verehrt. Doch diesem Zugeständnis zu Anfang der Erzählung wird gleich der Zweifel hinterhergeschickt. Denn den Grund der Bewunderung Josefines vermag keine der Mäuse anzugeben: „Im vertrauten Kreise gestehen wir einander offen, dass Josefines Gesang als Gesang nichts Außerordentliches darstellt.“ (KAFKA 1924, 519) Die Kunst Josefines ist ein „Nichts an Leistung“ ein „dünne[s] Pfeifen“, das eigentlich nur als Allegorie wertvoll ist. Es ist „wie die armselige Existenz unseres Volkes mitten im Tumult der feindlichen Welt“ und versinnbildlicht dergestalt die Möglichkeit, sich auch mit schwachen Kräften oder gar mit zweifelhaften Qualitäten in der Welt durchzusetzen (527). „Ce qui intéresse Kafka“, meinen daran anschließend auch Deleuze und Guattari,

« c'est une pure matière sonore intense, toujours en rapport avec *sa propre abolition*, son musical déterritorialisé, cri qui échappe à la signification, à la composition, au chant, à la parole, sonorité en rupture pour se dégager d'une chaîne encore trop signifiante. [...]. Tant qu'il y a forme, il y a encore reterritorialisation. L'art de Joséphine au contraire consiste en ceci que, ne sachant pas plus chanter que les autres souris, et sifflant plutôt moins bien, elle opère peut-être une déterritorialisation du 'sifflement traditionnel', et le libère 'des chaînes de l'existence quotidienne'. Bref, le son n'apparaît pas ici comme une forme d'expression, mais bien comme une *matière non formée d'expression*, qui va réagir sur les autres termes. » (DELEUZE/GUATTARI 1975, 12f)

Reterritorialisation ist bei Deleuze und Guattari nirgends das, was sie bei Maazaoui ist, nämlich eine subversive Aneignungsstrategie einer Minderheitensprache, die sich über den Gebrauch in die Mehrheitssprache infiltriert. Reterritorialisation bezeichnet vielmehr eine Treue zur *signifizierenden Kette* und also zur Bindung der Sprache an eine *bestimmte* Bedeutung. Diese Bestimmtheit ist verbunden mit Tradition und Konvention. Deterritorialisation bezeichnet im Gegensatz dazu eine Entfernung vom festgefügtten Sinn und von eindeutiger Zuschreibbarkeit. Sie stärkt die Arbitrarität des Signifikanten oder, in der Terminologie von Deleuze und Guattari, das Material gegenüber der Form. Dabei ist festzuhalten, dass beide – Material und Form – *Ausdruckspotential*

besitzen. Nur findet der Ausdruck einmal in vorgefertigten Bahnen, das andere Mal aber in genauer Absetzung von diesen Bahnen statt. Der Bedeutung, dem Ausdruck entgehen beide Arten des Umgangs mit Sprache nicht<sup>82</sup>.

Der Unterschied zwischen De- und Reterritorialisierung wird weiter ausgeführt. Zur Seite der Deterritorialisierung zählt alles, was in Bewegung ist, alles Prozesshafte, somit auch das Begehren (*désir*, DELEUZE/GUATTARI 1975, 11, 16). Das Begehren ist insofern wichtig, als es gleichzeitig die Auflehnung gegen jede Form von Autorität, gegen feste Strukturen konnotiert. Reterritorialisierung bezeichnet im Gegensatz dazu die Unterwerfung unter Strukturen und Autoritäten (11, 23). Die Motivik, die bei Kafka mit diesem Gegensatz verbunden ist, wird von Deleuze und Guattari ebenfalls thematisiert, soll hier aber nicht im einzelnen angeführt werden. Ich möchte als Beispiel nur die Tiergestalten nennen, die vor allem in Kafkas Erzählungen allgegenwärtig sind. Sie sind für Deleuze und Guattari nicht mythologisch unterfüttert, sondern der Seite der Deterritorialisierung zugeordnet. Sie symbolisieren in dieser Lesart nichts Bestimmtes, wie etwa Tiere in einer Fabel dies tun, sondern konnotieren gerade eine Befreiung von Autorität, sind Zeichen des individuellen Begehrens und damit Abschied von einer kollektiv verfügbaren Bedeutungsstruktur.

Die Deterritorialisierung hat allerdings auch eine konkrete Komponente, sie bezeichnet Verpflanzung, Entnahme aus einem Kontext und Einbringen in einen anderen. Diese konkrete Verpflanzung hat aber immer auch Auswirkungen auf den, der sie vornimmt<sup>83</sup>. Wichtig ist dabei, dass die deterritorialisierende Bewegung immer eine ist, die nach anderen als den bereits bekannten Wegen sucht. Sie ist eine *noch nicht geformte Materie*. Daran anschließend ist die Wechselwirkung zwischen Tier und Mensch bei Kafka eine destabilisierende.

Doch die destabilisierende Wirkung vollzieht sich dennoch anders als dies bei Maazaoui (81) für die Sprache in der interkulturellen Literatur nahegelegt wird. Es handelt sich bei der Wechselwirkung zwischen Tier und Mensch eben nicht um ein Aufeinandertreffen zweier festgefügtter *Naturen*, so lässt sich aus den Ausführungen von Deleuze und Guattari folgern, sondern die Deterritorialisierung ist eine allgemeine Entbindung von Form und Autorität. Es geht nicht um eine Interpenetration von Substrat und Superstrat, wie im Beispiel von Minderheits- und Mehrheitssprache bei Maazaoui. Nicht eine Form trifft auf die andere, sondern die Form trifft auf ihr Gegenteil.

---

<sup>82</sup> Diese Stelle ist also gut dafür geeignet, ein weit verbreitetes Missverständnis aufzuklären, dass dem Poststrukturalismus gerne in toto unterstellt wird. Die Stärkung des Signifikanten heißt eben nicht Beliebigkeit. Nicht jedes Wort kann alles bedeuten, sondern alle, die Sprache gebrauchen, müssen damit rechnen, dass sprachliches Material ständig im weiteren Gebrauch resignifiziert wird, ein Sachverhalt, der Bedrohung und Chance zugleich ist, wie Judith Butler überzeugend ausgeführt hat, vgl. BUTLER 1997, 27 et passim. Im zweiten Teil dieser Arbeit werde ich ihr Konzept noch eingehender behandeln.

<sup>83</sup> Deleuze und Guattari verweisen auf die Dressur Rotpeters im *Bericht für eine Akademie*. Dort verschleißt der Affe, aus dem die „Affennatur [hinaus]raste“ dadurch mehrere Lehrer, dass die affische Natur auf diese übergreift, so dass der erste Lehrer gar „in eine Heilanstalt gebracht werden musste.“ (KAFKA 1917, 331f). Vgl. dazu DELEUZE/GUATTARI 1975, 24ff.

Diese Unterscheidung wird uns gleich ausführlich beschäftigen. Schon hier möchte ich allerdings deutlich machen, was ich am Gebrauch des Begriffs der Deterritorialisierung bei Maazaoui bedenklich finde. Sein Modell fasst die interkulturelle Literatur als eine Art Treffpunkt von Substrat und Superstrat. Die kleine Sprache oder Literatur bildet das Substrat, die dominante das Superstrat. Jene wirkt auf diese ein, verändert und subvertiert sie. Zu keiner Zeit wird von Maazaoui dabei eine wirkliche Wechselwirkung auf allgemeinerer Ebene angedacht. In seiner Vorstellung interferieren lediglich zwei in sich stabile Entitäten. Die Destabilisierung, die durch viele Autoren der interkulturellen Literatur und meines Erachtens auch durch Deleuze und Guattari angepeilt wird, ist allerdings gerade eine solch allgemeine: Nicht ein Substrat destabilisiert ein Superstrat durch seine Andersartigkeit, sondern die Sprache öffnet sich auf ihre Möglichkeiten hin, verlässt alte Bedeutungsmuster und bringt *nicht geformte Materie* ins Sprachspiel ein.

Wenden wir uns nun, mit unseren Vorüberlegungen gewappnet, dem vielzitierten dritten Kapitel des *Kafka*-Buches zu, in dem von Deleuze und Guattari die Dimension des Ausdrucks (*expression*) behandelt wird (29). Ich hatte vorhin schon erwähnt, dass Bensmaïa die Situation Kafkas falsch beschreibt, wenn sie sie mit der von maghrebinischen Schriftstellern in französischer Sprache vergleicht. Kafka hat seine Muttersprache – das Deutsche – gerade nicht hinter sich gelassen. Die Mehrheitssprache im Prag der Jahrhundertwende war Tschechisch. Die deutschen Juden Prags, so Deleuze und Guattari im Anschluss an einen Brief, den Kafka im Juni 1921 an Max Brod schrieb, *mussten* auf deutsch schreiben und zwar aus drei Gründen: Erstens war die deutsche Sprache mit einem verwischten Nationalgefühl dieser Gruppe verbunden; zweitens fühlten sich die Juden Prags von der tschechischen Mehrheit sehr verschieden und sahen in der Sprache ein Distinktionsmittel; drittens war das jüdische Viertel offenbar eine Sprachinsel, in der ein Deutsch gesprochen wurde, das von den Massen abgekoppelt war, d.h. an der Entwicklung der deutschen Sprache im Mutterland keinen Anteil mehr hatte und von ihr auch nicht beeinflusst wurde (DELEUZE/GUATTARI 1975, 29f)<sup>84</sup>.

In diesem Zusammenhang führen Deleuze und Guattari den Begriff der Deterritorialisierung in jenem dritten Kapitel ein und sagen ausdrücklich, wo sie ihn heutzutage vor allem am Werk sehen:

« Problème des immigrés, et surtout de leurs enfants. Problème des minorités. Problème d’une littérature mineure, mais aussi pour nous tous : comment arracher à sa propre langue une littérature mineure, capable de creuser le langage, et de le faire filer suivante une ligne révolutionnaire sobre. Comment devenir le nomade et l’immigré et le tzigane de sa propre langue ? Kafka dit : voler l’enfant au berceau, danser sur la corde raide. » (DELEUZE/GUATTARI 1975, 35)

---

<sup>84</sup> Das „Prager Deutsch“ war offenbar kein wirklicher Dialekt, sondern eher eine phonetisch etwas härtere Variante des Hochdeutschen, vgl. CORNGOLD 1994, 89f.

Dieses Zitat ist im Zusammenhang mit der interkulturellen Literatur häufig rezipiert worden, allerdings vor allem sein erster und sein letzter Teil<sup>85</sup>. Die mittlere Passage, die die Kafkasche Sprach- und Literaturauffassung auf eine *allgemeingültigere* Ebene hebt, wird gern unterschlagen. Der Punkt, den Deleuze und Guattari an Kafka stark machen wollen und den sie mit dem Begriff der Deterritorialisierung belegen, ist der einer Fremdheit der eigenen Sprache gegenüber, die sie interessanterweise als wünschens- und erstrebenswert begreifen. Die Hauptsache bei ihrer Argumentation scheint mir zu sein, dass diese weniger auf die Unterdrückungssituation rekurriert, als auf die Isolation, auf die mangelnde Selbstverständlichkeit, sich einer Sprache zu bedienen<sup>86</sup>.

Die Polyglossie eines Samuel Beckett oder eines James Joyce dient ihnen deshalb auch eher als Muster (35), als diejenige eines Autors aus den ehemaligen Kolonien. Ich möchte damit nicht sagen, dass sich das Modell nicht auch auf solche Schriftstellerinnen ausdehnen ließe, doch der Fokus bei dieser Ausdehnung sollte nicht auf der Unterdrückung oder der Marginalisierung liegen – wie bei Bensmaïa oder Maazaoui – sondern gewissermaßen auf der Außenperspektive auf eine Sprache. Autoren wie Beckett, Joyce oder Kafka, aber natürlich auch viele Autorinnen der interkulturellen Literatur – zu denken wäre an das Beispiel Emine Sevgi Özdamars, das ich in der Einleitung angeführt habe oder auch an Yoko Tawada, die ich im nächsten Teil kurz behandeln werde – haben keinen selbstverständlichen Umgang mit Sprache, sondern sind sich der Möglichkeiten mit ihr zu spielen durchaus bewusst und machen von diesen Gebrauch.

Es würde eine eigene Arbeit erfordern, diese verschiedenen Arten des deterritorisierten Umgangs mit Sprache im einzelnen zu untersuchen. Deleuze und Guattari begnügen sich mit der Entwicklung zweier Modelle. Das eine (an Joyce exemplifiziert) setzt ganz auf sprachliche Überdetermination, auf einen unheimlichen Reichtum an Assoziationen, an mitgeführten Bedeutungsmöglichkeiten. Joyce „opère toutes les reterritorisations du monde“ (35) sagen Deleuze und Guattari und meinen damit eben diese Mannigfaltigkeit an Bedeutung, an Erinnerung, an Ausblicken, wie sie beispielhaft an Leopold Bloom aufscheint, ein einziger Tag aus dessen Leben einen 700-Seiten-Roman zu füllen vermag.

Der Gegenentwurf zu Joyce ist Beckett, der mit sprachlichem Minimalismus und absoluter Kargheit die Signifikanten in ihrer Materialität spürbar macht. Was bei ihm – und auch bei Kafka,

---

<sup>85</sup> Der letzte Teil ist z.B. titelgebend für eine recht bekannte Aufsatzsammlung zur „deutschsprachigen MigrantInnenliteratur“: *Denn du tanzt auf einem Seil* (FISCHER/MCGOWAN 1997) – wobei möglich ist, dass dieser intertextuelle Bezug nicht intendiert ist, da Sabine Fischer und Moray McGowan dem Buch ein Gedicht Adel Karasholis voranstellen, das diese Zeile refrainartig wiederholt.

<sup>86</sup> Diesbezüglich ist die Kritik von Christopher Prendergast an Deleuze und Guattari zurückzuweisen, der den Vorschlag „to read Kafka’s own fictional writing as an instance of minority literature“ als „complete nonsense“ bezeichnet (PRENDERGAST 2001, 113). Sie ist allerdings eine gerechtfertigte Kritik an der *Rezeption* von Deleuze und Guattari, die den *littérature mineure*-Begriff eben zu stark an ein sehr konkretes Konzept von Migration und Fremdheit kettet, so dass aus einem *instance of minority literature* eine „instantiation of a ‚dialect‘ called literary Prague-German“ wird.

denn er ist nach Deleuze und Guattari diesem zweiten Modell zuzuordnen – übrigbleibt, nennen die beiden Theoretiker *Intensität*, im Gegensatz zur repräsentativen oder *extensiven* Funktion von Sprache, die mit der Reterritorialisierung in Verbindung steht. Diese ist der Versuch einer Sprache, sich des Sinns zu versichern: „D’ordinaire, en effet, la langue compense sa déterritorialisation par une reterritorialisation dans le sens. Cessant d’être organe d’un sens, elle devient instrument du Sens“ (37). Diese Formulierung spielt auf die Transparenz von Sprache an. Wenn die Sprache kein Sinnesorgan mehr ist, also eine grundlegende Inkommensurabilität von Kognition und deren sprachlichem Ausdruck angenommen wird, wird die Sprache in einer reterritorisierenden Bewegung zum Hort des – großgeschriebenen – Sinns.

Dieser Gedanke verdeutlicht auch die Gründe für die Begriffswahl des Paares De-/Reterritorialisierung und zeigt deren Nähe zu Konzepten wie der allgemeinen Iterabilität von Sprache<sup>87</sup>. *Deterritorialisation* bezeichnet eine Destabilisierung, sät Zweifel und weist auf den Voraussetzungsreichtum der Nutzung von Sprache hin. *Reterritorialisation* zielt auf Konsolidierung, auf Selbstverständlichkeit, sie erhebt einmal vorgenommene Bedeutungszuweisungen in den Rang eines Sinns mit großem S und versucht diesen mit Dauerhaftigkeit zu versehen.

Doch die Intensivierung von Sprache gilt nicht allein für linguale Unterdrückungssituationen, sondern immer dann, wenn man auf die Sprache als Funktion zurückgeworfen ist, wenn sie deutlich als Kette von *Signifikanten* erkennbar wird<sup>88</sup>. Die Rezeption durch den Sekundärdiskurs zur interkulturellen Literatur hat diesen Aspekt nur sehr einseitig beleuchtet und so entgeht ihr die Dimension dieses selbstverständlichen Sprachverlustes. Es ist sicherlich richtig, dass dieser durch koloniale und postkoloniale Bedingungen der Literaturproduktion gefördert werden kann, doch er stellt kein Charakteristikum ausschließlich dieser Literatur dar, sondern wird bei Deleuze und Guattari zum Zielpunkt jedes literarischen Schaffens.

Dieser Blick auf Sprache verwischt folgerichtig auch die Unterscheidung zwischen wörtlicher und übertragener Bedeutung (39f). Alle Bedeutung eines Ausdrucks wird zu einem Kontinuum, das zwar nicht beliebig, aber doch bis zu einem gewissen Grade willkürlich ist. Deleuze und Guattari etablieren die Metamorphose als Gegenbegriff zur Metapher: „La métamorphose est le contraire de la métaphore. Il n’y a plus sens propre ni sens figuré, mais distribution d’états dans l’éventail du mot.“ (40) Das Motiv der *Verwandlung*, besonders augenfällig in seiner gleichnamigen Erzählung, wird in der Interpretation von Deleuze und Guattari also zum poetologischen Programm Kafkas erklärt.

---

<sup>87</sup> Zu diesem Konzept Derridas vgl. Kap. II.2a.

<sup>88</sup> So lässt sich dieser Befund mit Beobachtungen zum Wunderdiskurs bei Entdeckern und Ethnographen übertragen, wie ihn Stephen Greenblatt in *Marvelous Possessions* aufgearbeitet hat. Sprache, die man nicht versteht, wird hier ganz willkürlich in das eigene Bedeutungssystem integriert, was soweit geht, Rechtsansprüche auf die neue Welt zu untermauern – denn die indigenen Bewohner haben der Landnahme ja formell zugestimmt (vgl. GREENBLATT 1991, 91ff). Dieser Aspekt wird im letzten Kapitel dieser Arbeit noch eingehender untersucht.

Nichtsdestoweniger beschreiben Deleuze und Guattari im folgenden auch die linguistisch-technische Seite des Phänomens der Deterritorialisierung. Sie beziehen sich dabei zunächst auf die von Klaus Wagenbach angestellten Untersuchungen zum Prager Deutsch (42). Dabei ist festzuhalten, dass Kafka offenbar nicht einfach diese Variante des Deutschen mit ihren ganzen Besonderheiten benutzte. „Wagenbach insiste sur ceci: tous ces traits de pauvreté d’une langue se retrouvent chez Kafka, mais pris dans un usage créateur [...] *Le langage cesse d’être représentatif pour tendre vers ses extrêmes ou ses limites.*“ (42) In dieser Weise deuten Deleuze und Guattari z.B. die Veränderungen in Gregor Samsas Sprache, die von einfachen Sätzen über Ja- und Neinsagen bis zu unverständlichen Lauten immer weiter verfällt. „Gregor war aber sehr viel ruhiger geworden. Man verstand zwar seine Worte nicht mehr, trotzdem sie ihm genug klar, klarer als früher, vorgekommen waren [...]. Aber immerhin glaubte man nun schon daran, dass es mit ihm nicht ganz in Ordnung war, und war bereit, ihm zu helfen.“ (KAFKA 1915, 108) Die verarmte Sprache, die am Ende nur noch aus unverständlichen Tönen besteht, vermag nichtsdestoweniger etwas, das der noch verständlichen Sprache nicht gelungen war. Der Eindruck Gregor Samsas, seine Worte seien nach ihrer Degradation zu einfachen Geräuschen *klarer als früher*, täuscht also vielleicht gar nicht. Durch die Reduktion der Sprache auf den Signifikanten hat in der Terminologie Deleuzes und Guattaris eine Intensivierung stattgefunden „qui branche directement le mot sur l’image“ (DELEUZE/GUATTARI 1975, 43).

Darüber hinaus referieren Deleuze und Guattari das tetralinguistische Modell Henri Gobards (43ff) und versuchen mit ihm die Wechselwirkungen zwischen den einzelnen im Prag der Jahrhundertwende gesprochenen Sprachen zu erfassen. Gobard unterscheidet zunächst eine *langue vernaculaire*, gelernt zu Hause oder im informellen Kreis, gesprochen von der einfachen Bevölkerung; zum zweiten gibt es die *langue véhiculaire*, die im öffentlichen Diskurs angewandt wird, die offizielle Hochsprache; drittens setzt Gobard eine *langue référentiaire* an, Sprache der Kultur und des Sinns; sie scheint mir am schwierigsten zu fassen, da gute Beispiele fehlen. Deleuze und Guattari nennen das Lateinische, weisen aber zugleich darauf hin, dass diese Sprache ihren Status über die Jahrhunderte geändert hat; fassbar wird durch dieses Beispiel hingegen die Bewegung, die jede Sprache stets betreffen und von der einen Funktion in die andere transferieren kann. Vierte und letzte Form im tetralinguistischen Modells ist schließlich die *mythische Sprache*, Sprache der Religion oder des spirituellen Lebens. Jeder dieser Funktionen ordnet Gobard ein lokales Adverb zu: „la langue vernaculaire est *ici*; véhiculaire, *partout*; référentiaire, *là-bas*; mythique, *au-delà*.“ (43)

Für den Prager Juden Kafka setzen Deleuze und Guattari anhand dieses Modells die folgende Sprachkonstellation an: *langue vernaculaire* wäre das Tschechische, *véhiculaire* das Deutsche, *référenti-*

*aire* ebenfalls das Deutsche, doch ein an Goethe inspiriertes, älteres, *mythique* das Hebräische (46).

Das Jiddische hätte dabei eine Sonderstellung:

« Kafka [...] y voit moins une sorte de territorialité linguistique pour les juifs qu'un mouvement de déterritorialisation nomade qui travaille l'allemand [...] ; c'est une langue greffée sur le moyen-haut allemand, et qui travaille l'allemand tellement du dedans qu'on ne peut pas la traduire en allemand sans l'abolir [...]. Bref, langue intensive ou usage intensif de l'allemand, langue ou usage mineurs qui doivent vous entraîner [...]. » (46f)

Kafka entscheidet sich bei seiner Literatursprache weder für eine tschechische Reterritorialisierung, noch für eine symbolische oder mythisierende Übersteigerung durch eine Annäherung an das klassische Deutsch oder Anleihen beim Hebräischen, noch für eine bereits vorgegebene Variante des deterritorialisierten Deutsch, wie es das Jiddische darstellt. Er entscheidet sich vielmehr für eine absolute Verarmung, für eine Betonung des Signifikanten durch Reduktion auf das phonetische Material (47f).

Ist dieses Modell nun auf die interkulturelle Literatur zu übertragen? Für die maghrebinische Literatur in französischer Sprache funktioniert ein solcher Transfer fast nahtlos. *Langue vernaculaire* wäre hier das Berberische, *véhiculaire* und *référentiare* das Französische, *mythique* das klassische Arabisch. Wir hätten also eine analoge Verteilung zur Situation Kafkas im jüdischen Viertel Prags. Man kann sogar die Rolle des Deutschen im zerfallenden Habsburgerreich mit der des Französischen im zerfallenden Kolonialreich vergleichen. Hier wie dort handelt es sich um die Sprache des Unterdrückers, die der Bevölkerung oktroyiert wurde und die sich nun, im Laufe des Rückzugs dieses Unterdrückers, zu einer verhassten und isolierten Sprache entwickelt. Der entscheidende Unterschied besteht in dem, was Réda Bensmaïa falsch referiert hat, nämlich darin, dass das Deutsche die Muttersprache Kafkas war, während die Muttersprache der meisten maghrebinischen Literaten gerade die *langue vernaculaire*, also ein berberischer Dialekt ist.

Für Immigranten und vor allem deren Kinder, also für die Vertreter der *littérature beur* ist die Konstellation wiederum ganz anders. Für diese sind die einzelnen Sprachfunktionen nämlich noch viel weniger voneinander abzuheben, als dies beim tetralinguistischen Modell schon ganz allgemein gilt (44). Für sie besetzen mehrere Sprachen gleichzeitig die einzelnen Funktionsorte, z.B. müsste man sicherlich zwischen Freundeskreis und Familie unterscheiden, wenn man für die *beurs* eine *langue vernaculaire* suchte. Der Ansatz von Deleuze und Guattari ist hier nicht trennscharf, denn am Anfang des dritten Kapitels waren ja gerade „[les] immigrés, et surtout [...] leurs enfants“ (35) das Paradebeispiel für den deterritorialisierenden Umgang mit Sprache. Aus dieser Verlagerung des Fokus lässt sich für mich eigentlich nur ableiten, dass es Deleuze und Guattari nicht primär um Fragen des Spracherwerbs und des häuslichen oder regionalen kulturellen Hintergrunds geht. Diese sind vielmehr Katalysatoren für die Intensivierung (*intensification*) der eige-



nen Muttersprache, die im Sinne Deleuzes und Guattaris ein allgemeines poetologisches Desiderat darstellt:

« Se servir du polylinguisme dans sa propre langue, faire de celle-ci un usage mineur ou intensif, opposer le caractère opprimé de cette langue à son caractère oppresseur, trouver les points de non-culture et de sous-développement, les zones de tiers monde linguistiques par où une langue s'échappe [...]. » (49)

Das auffälligste an dieser Formulierung ist in der Tat ihr allgemeiner Skopus: Es geht nicht um die Gegenüberstellung einer unterdrückten oder einer Unterdrückersprache, nicht um Substrat/Superstrat-Konstruktionen, sondern um die universale Möglichkeit des Polylinguismus, der sowohl sprachliche Funktionen im Sinne des tetralinguistischen Modells als auch Fremdsprachen umfasst. Im Entwurf von Deleuze und Guattari geht es demnach um eine Validierung bisher vernachlässigter Dimensionen *jeder* Sprache und nicht so sehr um eine Opposition zwischen Unterdrückten und Unterdrückern. Die koloniale Situation gibt ein Beispiel, vielleicht sogar ein Modell ab, doch dieses Modell lässt sich nicht in einem Sinne lesen, der klare Rollen verteilen würde. Vielmehr weisen Deleuze und Guattari darauf hin, dass *jede* Sprache (und damit jede in ihr vorhandene kulturelle Konstruktion), zu einer gefährlichen Stabilisierung neigt. Wenn Sprache zu selbstverständlich wird, wenn der Signifikant nicht mehr mit all seinen Widerständen sichtbar ist, dann gleitet sie auf ihren *caractère oppresseur* (49) zu. In diesem Sinne soll man zum *Nomaden und zum Immigranten der eigenen Sprache* (35) werden, soll man lernen, den Unterschied zwischen *wörtlichem und übertragenem Sinn* (40) nicht zu selbstverständlich zu nehmen.

### *Politik und Kollektivität*

Die Deterritorialisierung ist zwar nur das erste der drei Merkmale der *littérature mineure*, die beiden anderen werden jedoch im Vergleich zu ihr sehr knapp abgehandelt. Mit ihnen werden ein individueller und ein kollektiver Aspekt auf der Handlungsebene bzw. im Bezug auf den Autor unterschieden. Das zweite Merkmal einer *littérature mineure* ist für Deleuze und Guattari die unmittelbare politische Dimension jeder individuellen Angelegenheit (*affaire individuelle*). Diese Aussage bezieht sich auf die Handlungsebene, denn sie wird kontrastiert mit den entsprechenden Phänomenen der „grandes littérature“, in denen „l'affaire individuelle (familiale, conjugale, etc.) tend à rejoindre d'autres affaires non moins individuelles, le milieu social servant d'environnement et d'arrière-fond“ (30). Deshalb ist hier, nach Deleuze und Guattari, keine dieser individuellen Angelegenheiten unverzichtbar – für die Gesamtheit der Handlung, ließe sich anfügen. Alle diese Angelegenheiten spielen sich vor einem Hintergrund ab, auf den sie sich zwar beziehen, mit dem sie sich aber nicht in unbedingter Weise verbinden. Auf ein Beispiel aus der Einleitung – *Buddenbrooks* – angewandt, würde das meine dort vertretene These unterstützen. Die *grande littéra-*

ture, zu der Thomas Mann zweifelsohne zu rechnen ist, erlaubt es nicht, Tonis Beziehungsunfälle nur im Zusammenhang mit den bourgeoisen Heiratspraktiken am *fin de siècle* zu sehen. Diese sind, um mit Deleuze und Guattari zu sprechen, der soziale Hintergrund (*arrière-fond social*), vor dem sie sich zwar abspielen, der für sie aber genauso wenig unabdingbar wird wie sie für ihn<sup>89</sup>. Die individuellen Angelegenheiten eines Handlungsstrangs eines Textes der *grandes littératures* sind vielmehr innerhalb eines weiten Raumes gruppiert, in dem sie als individuelle Angelegenheiten ein Ensemble bilden, das sich von den kollektiven Angelegenheiten abhebt, zu denen der soziale Hintergrund zu zählen ist.

In den *littératures mineures* hingegen ist innerhalb jeder individuellen Angelegenheit etwas anderes am Werk, das sie zu einer politischen, also einer kollektiven Angelegenheit werden lässt. „C’est en ce sens que le triangle familial se connecte aux autres triangles, commerciaux, économiques, bureaucratiques, juridiques, qui en déterminent les valeurs.“ (30)

Deleuze und Guattari sind an dieser Stelle sehr knapp – sie handeln dieses Merkmal auf einer Seite ab. Um eines besseren Verständnisses dieses Punkts willen möchte ich deshalb hinzufügen, dass ich eine Unterscheidung zwischen einer konkreten und einer abstrakten Lesart der verschiedenen Literaturen ausmache, wenn Deleuze und Guattari auch nicht ausdrücklich von einer solchen Unterscheidung sprechen. Die *grandes littératures* lassen eine Abstraktion zu, die *littérature mineures* nicht, denn jedes private, individuelle Handlungselement in ihnen wird auf eine politische, kollektive Ebene verlegt, auf der es sich zwangsläufig mit politischen Deutungsschemata verbindet.

Das dritte Merkmal der *littérature mineure* transferiert dieses Muster in den Raum außerhalb des Textes. Deleuze und Guattari sprechen vom kollektiven Wert (*valeur collective*), den jede individuelle Äußerung zwangsläufig annahme: „ce que l’écrivain tout seul dit constitue déjà une action commune, et ce qu’il dit ou fait est nécessairement politique, même si les autres ne sont pas d’accord. Le champ politique a contaminé tout énoncé“ (31). Auch das dritte Merkmal der *littérature mineure* bewegt sich demnach maßgeblich in einer politischen Dimension. Wie ist nun aber das zweite Merkmal (*tout y est politique*) noch vom dritten (*tout prend une valeur collective*) zu unterscheiden? Meine Antwort lautet: durch den Bereich, dem diese politische Dimension beigelegt ist. Im Falle des zweiten Merkmals scheint mir dies der textimmanente Bereich zu sein, im Falle des dritten Merkmals das Außen des Textes, also der Bereich, in dem sich Produktion und Rezeption eines Textes abspielen. Dabei ist ein Schriftsteller nicht einfach als Wortführer einer bestimmten Gruppe zu sehen, denn der Rest der Gruppe kann sehr wohl nicht mit dem einverstan-

---

<sup>89</sup> Als Emblem für das Gegenteil einer solchen Lesart kann auf Seiten der *littérature mineure* einer der klassischen Texte der algerischen Literatur in französischer Sprache gelten: Kateb Yacines *Nedjma* (YACINE 1956). Nedjma ist hierin sowohl begehrte und vermisste Frau auf der individuellen Ebene, als auch Allegorie für das unterdrückte Algerien.

den sein, was er schreibt – der kollektive Charakter jeder seiner Äußerungen bleibt dennoch vorhanden. Der Schriftsteller muss nicht von der Gesamtheit der Gruppe legitimiert sein, seine Texte erlangen den kollektiven Wert allein über seine Zugehörigkeit zur entsprechenden Gruppe. Dieser kollektive Wert ist folglich mit seinen Äußerungen untrennbar verbunden.

Es ist klar, dass auf diese Weise jeder Schriftstellerin einer *littérature mineure* sehr viel schwerer ein genialer Schöpfergeist attribuiert werden kann als ihrem Pendant in den *grandes littératures*; ja, wenn man Deleuze und Guattari genau folgt, ist eine solche Zuordnung geradezu unmöglich, denn jede Äußerung verliert ja schon ihren individuellen Charakter, der für die (original)geniale Äußerung nicht wegzudenken ist, qua der Zugehörigkeit ihres Autors zur entsprechenden Gruppe. Unter diesen Umständen wird Literatur von einer individuellen Leistung zu einer Angelegenheit des Volkes (*affaire du peuple*), in der sich das revolutionäre Potential der Gruppe Ausdruck verschafft. Folgerichtig verzichtet Kafka laut Deleuze und Guattari schnell auf herausgehobene Erzählerinstanzen, sowie auf die Dyade Autor-Held – und das trotz seiner Bewunderung für Goethe (32). In den Texten Kafkas und also in der *littérature mineure*,

« il n'y a pas de sujet, *il n'y a que des agencements collectifs d'énonciation* – et la littérature exprime ces agencements, dans les conditions où ils ne sont pas données au-dehors, et où ils existent seulement comme puissances diaboliques à venir ou comme forces révolutionnaires à construire. » (33)

Das geniale Autorsubjekt tritt in diesem Modell hinter den Text und seine Funktionen zurück. Literatur wird zu einem Ort der kollektiven Möglichkeit, an dem die Einzelne mit ihren jeweiligen Wünschen zu partizipieren vermag. An diesem Ort tritt die Anordnung (*agencement*) an die Stelle des monolithischen Subjekts, das die Bedeutung verbürgt. Literatur bietet in diesem Zusammenhang die Möglichkeit der Kommunikation über ideologische Grenzen hinweg, die in der Politik eine Rolle spielen mögen; sie ist kollektive Äußerung (*énonciation collective*), gerade weil sie sich von einer bestimmten Bedeutung freizumachen versteht.

„La machine littéraire prend le relais d'une machine révolutionnaire à venir“ (32), das Maschinelle ist die zweite Komponente, die neben dem Kollektiven den entscheidenden Vorteil verkörpert, den die Anordnung (*agencement*) vor dem Subjekt (*sujet*) auszeichnet. Ich verstehe Deleuze und Guattari hier so, dass das Bild der Maschine kein gleiches Resultat eines Prozesses insinuiert, sondern dass die Maschine vielmehr in der Lage ist, heterogene Eingaben aufzunehmen und sie prozesshaft zu bündeln. Dabei ist die literarische Maschine mit einer revolutionären Maschine verbunden. Literatur wird zum revolutionären Medium, das individuell unterschiedliche Begehren (*désirs*) zu einer kollektiven Äußerung verbindet. Daher auch die Ersetzung des Subjekts durch die Anordnung: „Un agencement, objet par excellence du roman, a deux faces: il est agencement collectif d'énonciation, il est agencement machinique du désir.“ (145)

Diesem Konzept liegt die Vorstellung zugrunde, dass eine Äußerung niemals einem einzelnen Subjekt zugeordnet werden kann, und zwar weder einem der Aussage (*énonciation*) noch einem des Aussagens (*énoncé*); ein Subjekt kann weder im grammatikalischen noch im realen Sinn mit einer *Einheit* oder einem Individuum gleichgesetzt werden. Literatur ist demzufolge nur ein Sonderfall der Sprache im allgemeinen, die immer zwischen ihrem Gebrauch durch ein Individuum und einer Ausrichtung auf ein Kollektiv hin schwankt. Die *littérature mineure*, die durch den Bruch mit den Autoritäten und Zwängen neue Wege aufzuzeigen verspricht und also prädestiniert ist neue Aussagen (*nouveaux énoncés*) zu machen (149), muss sich mit diesem Sachverhalt konfrontieren lassen: „L'énonciation littéraire la plus individuelle est un cas particulier d'énonciation collective.“ (150) In diesem Sinne lassen sich die Sprach- und Literaturvorstellung von Deleuze und Guattari nahtlos an die eingangs erwähnte und später noch ausführlich zu erläuternde These von der sprachlichen Iterabilität anschließen: Das einzelne Individuum ist in dieser Konzeption Teil eines „*fonctionnement d'un agencement polyvoque*“ (152), das seinerseits nicht wieder einfach ein Ersatz des Subjekts ist. Weder das Kollektiv, noch das Individuum bestimmen den Sinn einer Aussage, dieser wird vielmehr in einer Art Sprachspiel entwickelt (so möchte ich das *fonctionnement de l'agencement polyvoque* deuten), das ich mit Wittgenstein als Modell einer iterablen Sprache verstehe<sup>90</sup>. Deleuze und Guattari sprechen von einem Primat der Aussage (*primat de l'énonciation*, 152f). Sie gehe dem Aussagen (*énoncé*) voraus „non pas en fonction d'un sujet qui produirait celui-ci, mais en fonction d'un agencement qui fait de celle-là son premier rouage“ (152). Eine Aussage, wie neu und revolutionär sie immer geplant sein mag, ist also stets angewiesen auf ihren Bezug auf eine kollektive Instanz, die ihrerseits an ihrer Bedeutung mitwirkt. Diese wird dabei weder von einem (einzelnen) Subjekt, noch von einer (kollektiven) Anordnung gesteuert, sondern ist der gegenseitige Bezugsrahmen dieser beiden Instanzen, die sich – wie ich meinen späteren Ausführungen vorgreifend betonen möchte – als Produktions- und Rezeptionsseite der Literatur bzw. der Sprache im allgemeinen begreifen lässt. Dabei muss darauf hingewiesen werden, dass Deleuze und Guattari keine der beiden Seiten fallen lassen. Der Autor hat in ihrem Modell seinen festen Platz als wünschendes Individuum. Sie bleiben damit deutlich diesseits der Autorvorstellung Foucaults, der diesen selbst zu einer Funktion erklärt und seine Durchdringung durch das Wissen ansetzt. Es wäre zu überlegen, ob diese doch sehr stark individuelle Bewusstseinsinstanz den Ausführungen Deleuzes und Guattaris nicht eher schadet, sie zumindest verundeutlicht. Der Stellenwert des individuellen Bewusstseins bleibt bei ihnen letztendlich unklar. Denkbar ist eine Ergänzung ihrer Thesen durch Foucaults Vorstellung vom Archiv, das er definiert als „la loi de ce qui peut être dit, le système qui régit l'apparition des énoncés comme événements singuliers“ (FOUCAULT 1969a, 170). Bei Deleuze und Guattari gewinnt man eher den Eindruck, als speise sich eine individuelle Äußerung

---

<sup>90</sup> Vgl. zu meiner Wittgenstein-Interpretation unten Kap. II.2a.

als unabhängiges kommunikatives Ereignis in die literarische oder die revolutionäre Maschine ein, bliebe aber selbst von deren Funktionieren unberührt. Das Konzept Foucaults bildet dazu meines Erachtens eine sinnvolle Ergänzung.

Das Deleuze/Guattarische Vorhaben stellt sich nach diesen Betrachtungen ein wenig seltsam dar: es werden drei Kriterien einer *littérature mineure* angegeben, die aber bei ihrer näheren Betrachtung eher zu allgemeinen Potentialen von Literatur überhaupt mutieren<sup>91</sup>. Die Seltsamkeit verflüchtigt sich aber, wenn wir die strenge Opposition von *grande littérature* und *littérature mineure* aufgeben: Es ist das Problem und nicht die Lösung, bestimmte Texte mit dem Charakteristikum der Randständigkeit zu belegen. Im Anschluss an Abdul JanMohameds Kritik<sup>92</sup> schlägt Abbas Maazaoui aber genau das vor: Marginalisierung auf der Handlungsebene gehöre als viertes Kriterium zur *littérature mineure* (MAAZAOUI 1998, 82). Damit konterkarieren JanMohamed und Maazaoui geradezu den Ansatz Deleuzes und Guattaris, die das Kollektive an der *littérature mineure* eben nicht in ihrem Inhalt sehen, sondern die den Akzent auf die Funktionen und auf den Ausdruck legen, die dem Inhalt vorangehen (DELEUZE/GUATTARI 1975, 152f). Der Inhalt selbst ist auf der Handlungsebene bei Kafka ja äußerst zurückgedrängt, das zeigt sich in den Romanen wie dem *Schloß* oder dem *Proceß* und in Erzählungen wie *In der Strafkolonie* schon in dem bürokratischen Element, das auch für die Interpretation Deleuzes und Guattaris eine herausgehobene Rolle spielt.

Es mag sein, dass in bestimmten Büchern, Maazaoui nennt Romane Rachid Boudjedras und Mohammed Dib als Beispiele, auch auf der inhaltlichen Ebene eine Thematisierung der Marginalität eine Rolle spielt, doch dies ist nicht der zentrale Punkt des *littérature mineure*-Konzepts, wie es von Deleuze und Guattari entwickelt wird. Außerdem bleibt das Stichwort der Marginalisierung zu vage um trennscharf zu sein, denn „l'expérience individuelle et/ou collective de la marginalisation économique, géographique, ethnique, politique ou littéraire“ (MAAZAOUI 1998, 82) ist in dieser Breite in vielen literarischen Texten zu finden. Maazaoui und JanMohamed haben eine ganz bestimmte Literatur im Kopf, die zwar mit den Kriterien von Deleuze und Guattari durchaus vereinbar ist, sich aber nicht auf diese beschränkt. Doch genau diese Beschränkung scheinen mir Kritiken wie die ihre zu verfolgen<sup>93</sup>. Das Modell der *littérature mineure* soll für eine bestimmte

---

<sup>91</sup> Vgl. dazu auch BOGUE 1997, 115.

<sup>92</sup> Vgl. JANMOHAMED 1984, 297.

<sup>93</sup> Ähnlich verlaufen die Kritik von RENZA 1984 und die Entgegnung darauf von BENSMAIA 1994. In dieser Argumentation wird die Dichotomie von kanonisierter und nicht kanonisierter Literatur ausgebreitet. Renzas Vorwurf lautet, dass Autoren wie Kafka bei Deleuze und Guattari privilegiert würden, weil sie eine Literatur produzierten „which the major language or canonical critical codes can misrecognize as major according to their own standards.“ (RENZA 1984, 34). Bensmaia reagiert darauf mit der Verteidigung, dass Kafka (oder Poe) zwar in den Kanon integriert worden seien, doch dass dies nicht zwangsläufig so geschehen sei: „Quite the contrary, this recuperation could be one more indication of the potency of the majoritarian literary model, whose force derives precisely from the fact that it makes possible both the deflection of the destabilizing power [...] of what can now be identified as minoritarian flows of texts, and their inscription after all as texts in the mainstream, the canon.“ (BENSMAIA 1994, 218) Für

Gruppe von Texten in Anspruch genommen werden, die aber viel enger gefasst ist als das Modell selbst. Dieser Umstand wird dann dem Modell als Defizit angelastet und weitere Kriterien werden eingeführt, die diese Eingrenzung vornehmen sollen, was im Falle Maazaouis nicht einmal gelingt<sup>94</sup>. Um die Tendenzen seines inhaltlichen Kriteriums der Marginalität zu entschärfen, die „risque cependant de renforcer la tendance néfaste qui consiste à croire que cette littérature est essentiellement descriptive et mimétique et à la placer ainsi sur les marges du champ littéraire“ (82f), schlägt er als fünftes Kriterium für die *littérature mineure* das der Literarizität (*littérarité*, 83) vor, „c’est-à-dire une configuration d’éléments réglés par les lois d’un système“<sup>95</sup>. Doch dieses Kriterium bleibt sehr vage, denn es trifft in dieser Allgemeinheit auf jede sprachliche Äußerung zu.

Die Erweiterung des Deleuze/Guattarischen Modells hat dabei erneut das grundsätzliche Problem vorgeführt, das der Sekundärdiskurs zur interkulturellen Literatur mit sich schleppt, nämlich die Entgegensetzung von einem Verständnis der Texte als soziologisch-historische Dokumente bzw. als genuin künstlerische Erzeugnisse. Genau diesen Gegensatz überwindet aber das kritisierte Modell, wenn man es so lässt, wie es ist, und es zudem komplett rezipiert. Es verwischt nämlich die Grenze von *grande littérature* und *littérature mineure*, so dass die zunächst als Merkmale der letzteren angegebenen Punkte – „la déterritorialisation de la langue, le branchement sur l’immédiat politique, l’agencement collectif d’énonciation“ (DELEUZE/GUATTARI 1975, 33) – zum Potential von Literatur im allgemeinen werden: „Autant dire que ‚mineur‘ ne qualifie plus certaines littératures, mais les conditions révolutionnaires de toute littérature au sein de celle qu’on appelle grande (ou établie)“ (33). Auch im Hinblick auf diese Aussage ist der Vorschlag Maazaouis als ungeeignet zu verwerfen, denn sein Literarizitätskriterium stellt gerade eine Regelgeleitetheit in Rechnung, die vor allem beim Kriterium der Deterritorialisierung zurückgewiesen wird. *Mineur* wird in dieser Lesart Attribut einer Literatur, die eher Avantgardefunktion hat, die herkömmliche kulturelle Codes in Frage stellt und unterläuft. So beschreiben Deleuze und Guattari das Konzept der *littérature mineure* sogar ausdrücklich als eines, das grundsätzlicher als das einer *littérature marginale*, *populaire* oder *prolétarienne* anzusetzen sei (33). Für diese geben sie keine Kriterien an, doch nach all dem, was wir gesehen haben, lässt sich vermuten, dass es sich bei den

---

die Analyse ist durch diesen Streit nichts gewonnen, denn es wird eine marginalisierte Literatur vorausgesetzt, die irgendwann vom Kanon entdeckt werden kann. Textliche Kriterien für die (Un)Möglichkeit einer solchen Entdeckung geben beide jedoch nicht an.

<sup>94</sup> JanMohamed hat damit keine Probleme, denn für ihn *darf* die Literatur von Minderheiten von ihrem politischen Kontext nicht getrennt werden, vgl. JANMOHAMED 1984, 297, sowie JANMOHAMED/LLOYD 1990, 243. JanMohamed und Lloyd wenden sich mit dieser Forderung gegen eine angebliche „concomitant tendency to read cultural texts exclusively for their representation of ‚aesthetic‘ effects and ‚essential‘ human values.“ (Ebd.) In Bezug auf die interkulturelle Literatur stelle ich eher eine gegenläufige Tendenz fest. Dabei möchte ich nicht behaupten, dass eine Interpretation anhand von *essential human values* mir mehr gefallen würde, doch so möchte ich meinen Fokus auf die allgemeine Funktionsweise von Sprache auch nicht verstanden wissen.

<sup>95</sup> MESCHONNIC 1970, 174; zit. nach MAAZAOUÏ 1998, 83.

Begriffen nicht um Gegensätze, sondern um Schachtelungen handelt. Die Möglichkeiten, die die *Minorisierung* von Literatur bereithält, können in (thematisch, inhaltlich) spezifischer Weise von einzelnen Texten aufgegriffen werden. *Mineur* würde damit eher die Gegenläufigkeit eines Textes zu herrschenden (ästhetischen, sprachlichen, erkenntnistheoretischen, philosophischen etc.) Diskursen bezeichnen und nicht eine Marginalisierung seiner Autoren oder Protagonisten – und nur darauf scheinen mir die gemachten Ergänzungsvorschläge letztendlich hinauszulaufen.

### I.3 Die Identität von Kultur(en)

#### *Die Notwendigkeit der Marginalität*

Die Markierung und anschließende Gewichtung bestimmter Differenzen ist vielleicht *das* zentrale Thema von Kultur- und Identitätsdebatten. Kulturen sind „immer ‚schwach‘“, wie Hartmut Böhme feststellt, „sie leben von Grenzziehungen, welche das zur jeweiligen Kultur Andere abstoßen, exterritorialisieren und entwerten: gerade darüber laufen die Prozesse der Identitätsbildung und Selbstaffirmierung von Kulturen.“ (BÖHME 1996, 61) Dieser Prozess der Abstoßung oder Exterritorialisierung wird dabei jedoch nicht verlässlich als Prozess wahrgenommen, vielmehr führt die Verbindung von Kultur und Identität zu einer eigentümlichen Gemengelage, die implizit oder explizit eine Dauerhaftigkeit oder Identität von Kultur(en) behauptet.

Zur Erläuterung dieses Gedankens möchte ich auf die Thesen Abdul JanMohameds zurückkommen. JanMohamed wendet sich in seinen Texten gegen eine *humanistische* Denkfigur<sup>96</sup>, die sich dadurch auszeichnet, dass sie in Kunst und Literatur eine allgemein menschliche Werteskala postuliert, an der sich alle am Kulturbetrieb Beteiligten orientieren sollten. Sie ist damit eine Figur, die kulturelle Unterschiede nivelliert, ja, negiert und dadurch die speziellen Bedingungen, unter denen kulturelle Produktion entsteht, vernachlässigt. Die Schreibenden, die einer Minderheit angehören, seien nun durch ihre psychosoziale Entwicklung hoch politisiert. „Thus works of minority writers are linked by the imperative to negate, in various ways, the prior negation of his culture by the dominators.“ (JANMOHAMED 1984, 296) Interpretationen, die dieses Beharren auf kulturellen Unterschieden, die ihrerseits von den historischen und aktuellen rassistischen Unrechtserfahrungen marginalisierter Bevölkerungsgruppen herrühren, nicht beachten, tun den Texten nach JanMohameds Meinung schlimmes Unrecht an. Literaturproduktion von Minderheiten sei über lange Zeit hinweg durch das nationalliterarische Establishment als ästhetisch unzureichend vom Kanon ausgeschlossen worden. Nun, wo eine Assimilation zumindest an den Rändern des Kanons stattfindet, „minority criticism must resist the hegemonic pressures which seek to neutralize them by repressing their political nature [...]; if apolitical humanistic definitions are allowed to emasculate minority critical discourse, then the challenge of minority literature can be easily neutralized or ignored.“ (297)

Obwohl Abdul JanMohamed und Christopher Lloyd grundsätzlich zuzustimmen ist und sie überzeugende Beispiele für die Ungleichbehandlung von Angehörigen marginalisierter Bevölke-

---

<sup>96</sup> Vgl. JANMOHAMED 1984, sowie JANMOHAMED/LLOYD 1990.



rungsgruppen im Wissenschafts- und Literaturbetrieb anführen<sup>97</sup>, ist nicht einzusehen, warum nur kulturelle Segregation diese politische Aufgabe ausfüllen können sollte. Ihre Vorschläge für die Errichtung alternativer Kanons sind von der Idee begleitet, dass nur diese Vorgehensweise eine spätere Verständigung mit der dominanten Kultur auf gleicher Augenhöhe ermöglichen würde. Sie argumentieren, dass eine Selbstdefinition und eine Selbstvalidierung der marginalisierten Gruppen „before any consideration of integration“ notwendig sind (JANMOHAMED/LLOYD 1990, 240). Damit legen sie nahe, dass kulturelle Verständigung nur auf der Basis vorgängiger fester Identitäten möglich sei. Hierin liegt die Gefahr, dass damit essentialistischen Vorstellungen von Kultur Vorschub geleistet wird. Kultur ist genau wie Identitätsbildung im Sinne der eingangs zitierten Bemerkungen Hartmut Böhmes aber prozesshaft. Diese Erkenntnis ist dem poststrukturalistischen Denken inhärent, dem sich JanMohamed und Lloyd grundsätzlich verbunden fühlen<sup>98</sup>. Bei aller Sympathie für das Projekt von JanMohamed und Lloyd scheint es mir etwas naiv zu glauben, man könne „celebrate marginality and its specific manifestations without fetishizing or reifying it.“ (JANMOHAMED 1984, 298)

Die Lösung des Problems muss meiner Ansicht nach darin bestehen, sichtbar zu machen, dass es *Kultur als Identität*, d.h. Kultur in einer stabilen Form von Wertekanons o.ä. nicht gibt. Es ist dabei nötig, den Begriff der Allgemeinheit, wie ich ihn im letzten Abschnitt eingeführt habe, von dem zu unterscheiden, was JanMohamed zurecht als das humanistische Feiern allgemeinmenschlicher Werte identifiziert, hinter dem sich aber häufig nichts als ein stark wertender Ethnozentrismus verbirgt<sup>99</sup>. Die Allgemeinheit des minoritären Schreibens, die Deleuze und Guattari in jedem Schreibprozess begrüßen, bezieht sich hingegen auf eine formale Ebene, nicht auf eine inhaltlich wertende. Sie steht in Zusammenhang mit der Unbeherrschbarkeit der Sprache<sup>100</sup>. Eine Position wie die JanMohameds ist im Gegensatz dazu insofern naiv, als sie die Gefahr unterschätzt, die von einer grundsätzlichen Anerkennung von Stabilität in Kulturen ausgeht. Wenn ein Verhandeln auf gleicher Augenhöhe erreicht werden soll, dann meines Erachtens eher dadurch, dass der humanistische Kanon destabilisiert und homogene Kulturvorstellungen als unpassend entlarvt werden.

In diesem Sinne schließe ich mich der Darstellung Trinh Thi Minh-Ha an, die in ihrem Essay *Outside In Inside Out* nach der Möglichkeit einer klaren Trennung zwischen dem Mitglied einer

---

<sup>97</sup> Vgl. JANMOHAMED/LLOYD 1990, 236f. Zur unvermeidlichen Bezogenheit des Intellektuellen, der einer marginalisierten Bevölkerungsgruppe angehört, auf diese, vgl. auch DIRLIK 1994, 342.

<sup>98</sup> Vgl. JANMOHAMED/LLOYD 1990, 247.

<sup>99</sup> „One must always keep in mind that the universalizing humanist project has been highly selective, systematically valorizing certain texts and authors as the humanist tradition while ignoring or actively repressing alternative traditions and attitudes.“ JANMOHAMED/LLOYD 1990, 239.

<sup>100</sup> Vgl. z.B. BUTLER 1997, 46f et passim. In diesem Sinne ist Ronald Bogue zu widersprechen, wenn er in Bezug auf Deleuzes *littérature mineure*-Konzept behauptet, dass „his views of language [...] put him at odds with much of poststructuralism“ (BOGUE 1997, 99). Ansonsten sieht auch er die *minor literature* eher als ein *minor writing* und demzufolge als eine von Deleuze gewünschte Eigenschaft von Literatur im Allgemeinen.

Gruppe und deren Außenwelt fragt<sup>101</sup>. Sie tut dies in Bezug auf eine Mode in Dokumentarfilmen, die darin besteht, Angehörige indigener Gruppen selbst zu Wort kommen zu lassen oder ihnen eine Kamera in die Hand zu geben. Dadurch hoffen sie „to grasp the native’s point of view’ and ,to realize *his* vision of *his* world“ (TRINH 1991, 65)<sup>102</sup>. Diese Vorgehensweise lässt außer Acht, dass jede Form des Blicks auf eine Kultur diese Kultur erst herstellt. Die Vorstellung, dies könne anders sein und man gelange durch die geteilte Macht in der Konstruktion eines Bildes einer Kultur zu einer objektiveren Darstellung, ist für Trinh trügerisch, denn die Macht der Definition wird eben nur vorgeblich geteilt; die Möglichkeit, an einer Darstellung teilzunehmen, wird von der Dokumentarfilmerin einseitig gewährt. „The place of the native is always well delimited. ‘Correct’ cultural filmmaking usually implies that Africans show Africa; Asians, Asia; and Euro-Americans,... the World.” (69) Dieser Befund lässt sich dem JanMohameds insoweit annähern, als auch er sagt, dass ein Austausch zwischen Kulturen niemals auf gleicher Augenhöhe stattfindet, sondern dass auch in der liberalsten Bemühtheit stets ein gerüttelt Maß an neokolonialistischer Attitüde (meist durch jenen Humanismus getarnt) vorhanden sei. „It is a paradoxical twist of the colonialist mind: what the Outsider expects from the Insider is, in fact, a projection of an all-knowing subject that this Outsider usually attributes to himself and to his own kind.“ (70) Trinh’s Antwort auf diesen Umstand ist nun aber eine andere als die JanMohameds, denn sie geht davon aus, dass Unterschiede und demnach Identitäten<sup>103</sup> nicht gegeben sind, sondern in jeder Interaktion neu geschaffen (*re-created*) werden. Die Welt darf folglich nicht in kulturelle Bezirke aufgeteilt werden, über die dann die jeweiligen indigenen Experten (Afrikaner über Afrika, Asiaten über Asien) die Definitionsmacht erhalten, sondern der ungebrochene Anspruch von Europäern und Amerikanern, die Welt zu erklären, muss gebrochen werden. Dies kann aber nicht über einen Mechanismus geschehen, der der Trennung der Welt zuarbeitet, sondern nur über einen solchen, der essentialistische Zuschreibungen konsequent leugnet. Dies heißt für Trinh dabei eben nicht automatisch, dass

„the historical ,I’ can be obscured or ignored, and that differentiation cannot be made; but that ,I’ is not unitary, culture has never been monolithic, and more or less is always more or less in relation to a judging subject. Differences do not only exist between outsider and insider – two entities –, they are also at work within the outsider or the insider – a single entity.“ (76)

Trinh spricht sich nicht dafür aus, die eigene Kultur zu stärken, sondern zu erkennen, dass die eigene Kultur als homogene Entität nicht existiert. Ihr ist vielmehr – so wie jeder vorgeblich homogenen Ich-Instanz – eine Koexistenz mit dem unangemessenen Anderen (*Inappropriate Other*)

---

<sup>101</sup> TRINH 1991, 73; vgl. zu diesem Argument auch CLIFFORD/MARCUS 1986, 13ff.

<sup>102</sup> Das Zitat im Zitat, bei Trinh ohne Referenz, stammt aus MALINOWSKI 1922, 49.

<sup>103</sup> Vgl. dazu BÖHME 1996, 61.

konstitutiv. Das – kulturell oder individuell – Eigene bildet dabei mit dem Anderen kein festes Gegensatzpaar, sondern eher den Namen für das, was in einer bestimmten historischen Situation des Individuums oder des Kollektivs als das jeweils Handlungsleitende begriffen wird. Das Andere ist das, wovon sich in eben dieser Situation abgesetzt wird. Flankiert von diesen Überlegungen setze ich mich vielleicht weniger dem Vorwurf des Kulturimperialismus aus, denn eine grundsätzliche Infragestellung homogener Kulturkonzepte steht ja in offensichtlicher Opposition zu einer Verbreitung bestimmter kultureller Werte, die als überlegen, allgemeinmenschlich etc. betrachtet werden.

Widerspruch droht noch aus der Richtung einer anderen Debatte, die sich gegen das Präfix *post-*wendet. Auf der einen Seite gibt es berechtigte Kritik vor allem an der temporalen Dimension des Begriffes postkolonial<sup>104</sup>, zum anderen wird von einigen Kritikern die Postmoderne bzw. der Poststrukturalismus als ungeeignetes Instrument angesehen, um die realen Unterdrückungsverhältnisse in den ehemaligen Kolonien und im Umgang mit ethnischen Minderheiten zu erfassen. Diese Auffassung steht z.B. hinter der Kritik JanMohameds, wenn er beklagt, die Literatur von Minderheiten könne nicht von ihren politischen Implikationen befreit werden, ohne sie zugleich all ihrer Kraft zu berauben (*emasculate*). Denn die Nicht-Identität bzw. die gebrochene Identität, die postkoloniale Theorien zu produzieren suchten, seien für die Angehörigen einer Minderheit schmerzhaft Realität und kein Zeichen von Befreiung welcher Art auch immer. „On the contrary, the non-identity of minorities remains the sign of material damage to which the only coherent response is struggle, not ironic distance.“ (JANMOHAMED/LLOYD 1990, 247)

Was JanMohamed und Lloyd hier in Opposition zueinander bringen, versucht Stuart Hall in seiner Sicht auf den Postkolonialismus miteinander zu versöhnen. Gegen die Kritik, die am postkolonialistischen Denken geübt wird und die auf seine universalisierende Tendenz abhebt, versucht Hall ins Feld zu führen, dass es eine abstrahierende Ebene gebe, auf der der Postkolonialismus zu Recht universalisiere, nämlich in Hinsicht „auf einen generellen Prozess der Entkolonialisierung, der, wie die Kolonisation selbst, die kolonialisierenden Gesellschaften so machtvoll geprägt hat wie die kolonisierten (wenn auch natürlich auf andere Weise)“ (HALL 1996, 226). An dieser Stelle wieder eine Frontstellung von Kolonisatoren und Kolonisierten in Anschlag zu bringen und dergestalt eine binäre Opposition wieder einzuführen, die klare Identitäten schaffte, würde für Hall einen Rückfall hinter den durch die *Post*-Denksysteme erreichten Erkenntnisstand bedeuten.

„Folglich dient der Begriff ‚Postkolonialismus‘ nicht einfach dazu, ‚diese Gesellschaft eher als ‚jene‘ oder das ‚Damals‘ und das ‚Jetzt‘ deskriptiv zu erfassen. Er liest vielmehr die

---

<sup>104</sup> Zur Schwierigkeit des Begriffes *postkolonial* sei grundsätzlich verwiesen auf die bedenkenswerten Einwände von MCCLINTOCK 1992, FRANKENBERG/MANI 1993, 293f, sowie HALL 1996, auf dessen gleichzeitige Verteidigung des grundlegenden Konzepts ich gleich noch zu sprechen komme.

„Kolonisation’ als Teil eines im wesentlichen transnationalen und transkulturellen ‚globalen’ Prozesses neu – und bewirkt ein von Dezentrierung, Diaspora-Erfahrung oder ‚Globalität’ geprägtes Umschreiben der früheren imperialen Großgeschichten mit der Nation als Zentrum.“ (227)

Der Postkolonialismus ist also nur insofern *postkolonial*, als er als theoretisches Raster monolithische Vorstellungen von Kultur als Identität abzulösen vermag. Er ist nicht in dem Sinne *postkolonial*, dass damit gesagt werden sollte, die Kolonialisierung sei in ihm überwunden. Dekonstruktive, poststrukturalistische Verfahren bringen aber die monolithischen Begriffe nicht einfach zum Verschwinden, ihre Dekonstruktion mündet eben nicht in einen *fröhlichen Limbus der Nicht-Identität*, wie es Foucault in seinem Vorwort zu den Erinnerungen Herculine Barbins ausgedrückt hat. Dekonstruktion alleine ist folglich auch noch keine politische Deplazierung, wie Hall zu bedenken gibt (231). Die Dekonstruktion setzt Begriffe nur momentan außer Kraft (240), doch bei ihrer erneuten Verwendung kommt es *zwangsläufig* zu einer Bewegung der Rekonstruktion. Diese Bewegung und nicht nur ihre dekonstruierende Seite „ist charakteristisch für alle ‚Posts’.“ (239) Der dekonstruktive Impetus ist also nicht Selbstzweck. Er dient der Bereitung des Feldes für die anschließende unvermeidliche Rekonstruktion; er kann die Macht nicht abschaffen, sondern sie nur sichtbar machen. Doch was soll im vorliegenden Fall danach geschehen? Für JanMohamed und Lloyd ist es klar: Die Sichtbarwerdung der Unterdrückungsstrukturen muss dahingehend genutzt werden, dass sie zum Kampf der Unterdrückten gegen die Unterdrücker führt und dieser funktioniert in ihrem Ansatz eben nicht zuletzt über die Affirmation einer eigenen kollektiven Identität der marginalisierten Gruppen. Diese wiederum ist abhängig von einer konsequenten Bewusstmachung der historischen Lage dieser Gruppen, die durch Unterdrückung gekennzeichnet ist. In dieser Strategie wird nicht ausreichend berücksichtigt, dass erstens die Betonung der Marginalisierung die Marginalisierten nicht unabhängiger vom Blick der Herrschenden werden lässt, denn diese haben jenen ja den entsprechenden Platz am Rande gerade zugewiesen. Eine Umwertung dieser Beschreibung wäre eine ironische Distanzierung, die JanMohamed und Lloyd aber ablehnen. Zweitens ist im Anschluss daran zu fragen, woran sich denn die eigene Identität orientieren soll? Wenn nicht an den Vorgaben der Herrschenden (und nichts anderes ist der marginale Status), dann doch nur in einer eigenen, kohärenten kulturellen Großerzählung, die dem herrschenden Diskurs entgegengesetzt werden kann. Doch dies würde die kolonialistische Figur nur wiederholen, die auf kulturelle Hegemonie zielt und das *Inappropriate Other* im Sinne Trinh's auszuschließen versucht. Der Wunsch bleibt zwar verständlich, aber die geplante Durchführung abseits aller Reifizierungen und Hegemonialbestrebungen bleibt gleichermaßen unkonkret. Wenn es stimmt, dass „die Kolonisation – in ihrem globalen und transkulturellen Kontext verstanden – [dafür gesorgt hat], dass jeder ethnische Absolutismus zu einer zunehmend unhaltbaren kulturellen Strategie wurde“ (233), dann muss gefragt werden, wie eine *kulturelle Strategie* heute noch aus-

sehen kann. Dies führt mich zur Grundfrage dieses Kapitels nach dem Zusammenhang zwischen Kultur und Identität im theoretischen Diskurs über den Kulturbegriff und somit zu der Frage nach den Implikationen einer homogenen Vorstellung von Kultur(en).

Gängigerweise werden mit dem Terminus *Kultur* zwei große Bedeutungsfelder beschrieben: zum einen ein ästhetisches, „hochkulturelles“, zum anderen ein anthropologisches<sup>105</sup>, das – viel umfassender – die spezifischen Lebensumstände einer bestimmten Gruppe bezeichnet. Es ist dabei typisch, dass der Singular mit dem ersten, der Plural aber mit dem zweiten Feld verbunden wird<sup>106</sup>.

Der Begriff der Identität ist in mancherlei Hinsicht auf den der Kultur, dabei jedoch nicht eindeutig auf eine der beiden angeführten Komponenten bezogen; vielmehr habe ich den Eindruck gewonnen, dass die beiden Begriffe überhaupt nicht klar voneinander abzugrenzen sind. Als ein Beispiel für diese unscharfe Grenzziehung kann das Modell kollektiver Identitätsbildung gelten, das Bernhard Giesen entwirft<sup>107</sup>. Giesen scheint es überhaupt nicht für nötig zu halten, die beiden Begriffe voneinander abzusetzen, „kulturelle Identität“ erscheint bereits im ersten Satz seines Vorwortes als Unterkategorie von „kollektiver Identität“ und zwar zunächst neben „nationaler“, „regionaler“ und „ethnischer“ Identität. In der Einleitung stellt er später unterschiedliche Modelle vor, die er als in unterschiedlichem Maße brauchbar für die Analyse einer künstlichen Herstellung von Gemeinschaft einstuft. Eines dieser Modelle begreift Gemeinschaft als rituell hergestellt (15ff): Gesten der Gleichförmigkeit verwischen die individuellen Differenzen derer, die sie gemeinschaftlich ausführen und stellen dadurch eine Barriere gegen nicht am Ritual teilnehmende

---

<sup>105</sup> Ich gebrauche den Begriff *anthropologisch* in der Folge im angloamerikanischen Sinne. Zur unterschiedlichen Bedeutungsgeschichte in England, Deutschland und den USA, vgl. FISCHER 2003, 17.

<sup>106</sup> Sowohl Robert J.C. Young – im Bezug auf WILLIAMS 1976 – als auch Terry Eagleton nehmen zwar eigentlich eine Dreiteilung an, doch die dritte Kategorie schwimmt in beiden Fällen. Bei Eagleton handelt es sich um die „Mass’ or popular culture, a category that floats ambiguously between the anthropological and the aesthetic“ (EAGLETON 2000, 32). Bei Young und Williams ist die ästhetische Kategorie noch einmal in sich geteilt in einerseits „a general process of intellectual, spiritual and aesthetic development“, andererseits „in the works and practices of intellectual and especially artistic activity“ (YOUNG 1995, 53), wobei auch hier im unmittelbaren Anschluss bemerkt wird, dass diese beiden Bedeutungen „in English“ häufig zusammenfallen. Auch Hartmut BÖHME (1996, 53) setzt eine Dreiteilung an, die in den zentralen zwei Punkten diesem Modell folgt und in der dritten abweicht. Analog teilt Aleida ASSMANN (1991, 11) Kultur in „Lebenswelt“ (anthropologische Seite) und „Monument“ (ästhetische Seite). Thomas Wägenbaur stellt einem „differenztheoretische[n] Kulturbegriff“, der dem hier *ästhetisch* genannten anzuschließen wäre einen „wissensorientierten Kulturbegriff“ gegenüber, „der Kultur als eine analytische Dimension identifiziert, die sozialen Praktiken zugrunde liegt bzw. durch sie erzeugt wird“ (WÄGENBAUR 1999, 29). Wenn damit auch, wie bei vielen neueren Kulturtheorien (vgl. etwa KITTLER 2000, 12), eine Tendenz zur Zusammenführung der beiden Bereiche unter einem sehr weiten Kulturbegriff erkennbar ist, habe ich doch nicht den Eindruck, dass sich diese Tendenz durchgesetzt hätte, was wahrscheinlich nicht zuletzt am sinkenden analytischen Potential eines solch allgemeinen Begriffs liegt. Man könnte bei diesen Konzeptionen vielleicht eher von einem engen und einem weiten Kulturbegriff sprechen, wobei der Bezugsbereich des letzteren vielleicht am ehesten als *asymptotisch allumfassend* zu bezeichnen wäre und der enge in seinem kanonischen Zuschnitt kritisiert wird. Jedoch erkennt man auch in dieser Dichotomie noch die beiden eingangs benannten Bereiche, deren faktische Relevanz für die Bedeutung des Begriffs *Kultur* übrigens auch in diesen Theorien nicht bestritten wird.

<sup>107</sup> Vgl. GIESEN 1999, 9-23.

*out-groups* her. Doch genügt nicht allein die Ausführung solcher gleichförmigen Rituale, „die Handelnden müssen im Augenblick des Rituals auch wissen, dass sie gleichförmig handeln, sie müssen ein Bewusstsein der Gleichförmigkeit ausbilden“ (16). Hier kommt nun begrifflich die Kultur ins Spiel, denn sie ist es, die dieses Wissen herstellt. Giesen meint damit, dass die rituellen Praktiken Bilder und Symbole benötigen, „mit denen die Teilnehmer am Ritus ihr Tun selbst beschreiben und begründen“ (17). Selbstbilder und Bilder von dem, was fremd ist, werden demzufolge nicht nach rationalen Nutzenerwägungen entworfen, sondern bedürfen der „Einbettung in allgemeine kulturelle Weltbilder“ (17) und zwar vor allem, um die „Kontingenz von Zielsetzungen“ und die „Konstruiertheit von Identität“ im Bewusstsein des Einzelnen zu invisibilisieren (17). Giesen beschreibt Kultur hier demzufolge als die symbolische Sphäre, die nötig ist, damit Gemeinschaftlichkeit überhaupt hergestellt werden kann. „Kultur bestimmt als ein solcher nicht mehr hinterfragbarer oder begründungsbedürftiger Horizont die Konstruktion von Gemeinschaftlichkeit und kollektiver Identität.“ (18)

Umfasste kollektive Identität im Vorwort also noch kulturelle Identität, so ist hier ihr Verhältnis umgedreht und entlarvt einen Pleonasmus: Kultur ist letztbegründender Horizont für Identität und der Terminus *kulturelle Identität* wird (wohlwollender ausgedrückt) zu einem Hendiadyoin, jedenfalls kann man ihn sich nicht mehr einfach als der kollektiven Identität nachgeordnet vorstellen. Auch Giesen stellt allerdings heraus, dass es problematisch ist, Kultur als ewigen, unwandelbaren, letztbegründenden Horizont zu beschreiben. Einem solchen Modell entgingen die „sozialen Prozesse und institutionellen Formen, in denen Kultur hergestellt, verbreitet und aufgenommen wird“ (20), die dann ihrerseits auf ideologische Konstrukte Einzelner verweisen, die selbst an ihre Konstrukte nicht glauben müssen, damit sie funktionieren, sondern die diese Modelle zur eigennützigen Kontrolle der Bevölkerung entwerfen (12 bzw. 20f).

Kollektive Identität ist bei Giesen somit ein emergentes Phänomen, das aus verschiedenen Macht- und Nutzenerwägungen sowie aus kulturellen Mustern und „spontaner Sympathie mit dem anderen“ (21) heraus gebildet wird. Der Verweis darauf, dass Kultur sich stets im Wandel befindet, macht ihren systematischen Ort innerhalb seiner Theorie nicht eben sichtbar. Außerdem bleibt unklar, warum Institutionen nicht auch zum Horizont symbolisch vermittelter Verständigung zählen, sondern diesen ihrerseits herstellen.

Der Zusammenhang zwischen Kultur und (kollektiver) Identität scheint zwar gegeben, ist aber nicht exakt nachvollziehbar. Der Eindruck, dass beide synonym sind, wird häufig durch nichts als ihre konstante begriffliche Trennung untergraben. Beide scheinen gleichzeitig Stabilität zu verbürgen und einem unumgänglichen Wandel zu unterliegen; beide scheinen imaginiert zu sein und doch auf konkrete symbolische Formen zurückführbar; beide scheinen mit intersubjektiven Verständigungs- und Anerkennungsprozessen untrennbar verbunden, gleichzeitig aber auch

durch individuelle Entscheidungsprozesse veränderbar und von ihrer Billigung abhängig zu sein. Beide scheinen außerdem in analoger Weise auf einen Naturbegriff als ihr Gegenteil bezogen werden zu können – ganz gleich, ob *Natur* auf materielle Grundlagen wie Hunger, Sterblichkeit und Atmung reduziert oder ob dieser Begriff mit kulturellen Kategorien wie *Geschlecht* oder *Ethnie* angereichert wird, indem sie wenigstens partiell der Natur zugeschlagen werden. Identität wird wie Kultur als ein Konstrukt begriffen, das zu den materiellen Grundlagen der Natur – wie weit oder eng sie auch immer gefasst sein mögen – in einem homologen Oppositionsverhältnis steht. Aufgrund dieser außerordentlich verwirrenden terminologischen Situation, möchte ich vorschlagen, *Kultur* unter dem zuerst genannten Blickwinkel zu analysieren, d.h. in ihrer Doppelbedeutung als ästhetisches bzw. anthropologisches Phänomen. *Identität* erscheint mir dabei analytisch von *Kultur* nicht trennbar zu sein, die beiden Begriffe stützen sich gegenseitig, nehmen sich gegenseitig zum Ausgangs- und zum Zielpunkt, je nach dem, in welchen Text man gerade schaut. Hartmut Böhme hat diesen untrennbaren Zusammenhang im Hinblick auf die „historische Semantik“ des Kulturbegriffs zu erklären versucht, die zeige, „dass es bei jedweder Kultivierung auf die Sicherung von räumlicher Ständigkeit und zeitlicher Stetigkeit ankommt.“ (BÖHME 1996, 53) Kultur ist so gesehen durch Identität, d.h. durch gewisse Techniken, Rituale oder Verhaltensweisen geprägt, die dem offenbar so wichtigen Ziel der Dauerhaftigkeit zuarbeiten.

Das folgende Kapitel soll, von dieser engen Verflechtung von Identität und Kultur ausgehend, deren Verhältnis in der theoretischen Debatte beleuchten, um schließlich im weiteren Verlauf der Arbeit nachvollziehen zu können, in welcher Weise die Texte der interkulturellen Literatur den ihnen gattungsmäßig eingeschriebenen Kulturbegriff behandeln, wie er von ihnen verändert, ob er ironisiert oder gar verworfen wird. Es wird sich zeigen, dass es bereits im theoretischen Diskurs ganz gegensätzliche Aussagen dazu gibt, ob Kultur vor allem stabil oder vor allem dynamisch und veränderlich gedacht werden muss. Es wird zu überlegen sein, wie ernst ein dynamischer Kulturbegriff zu nehmen ist, wenn er gleichzeitig mit der Unterscheidung von Zentrum und Peripherie operiert: Ist nicht in solch einer Vorstellung der stabile Kern einfach von einem changierenden Außenbezirk abgespalten worden? Inwieweit ist Kultur ein überindividueller Begriff? Inwieweit tragen andererseits die Handlungen und Entscheidungen des Einzelnen zu seiner Veränderung oder Stabilisierung bei?

Ich stütze mich in dieser Arbeit für die Beantwortung dieser Fragen auf die diskurstheoretischen Überlegungen Michel Foucaults, der das äußernde Subjekt nicht mit dem Individuum gleichsetzt<sup>108</sup>. Ein Subjekt trifft seine Entscheidungen zwar intentional, das heißt mit einem bestimmten Ziel, doch das heißt eben nicht automatisch, dass die Entscheidungen individuell sind in dem Sinn, dass sie dem freien, unbeeinflussten Willen eines individuellen Subjekts (*sujet individuel*) ent-

---

<sup>108</sup> Vgl. FOUCAULT 1969a, 124.

springen<sup>109</sup>. Ein solches ist bei der Analyse von Machtverhältnissen, aus deren Spannungsfeld letztlich Überzeugungen, Handlungen und die Verfasstheit der Welt hervorgehen, nicht auszumachen und also nicht von Bedeutung, so möchte ich den Foucaultschen Positivitätsbegriff verstehen<sup>110</sup>.

Schließlich soll der Begriff der Hybridität untersucht werden, der häufig als Mischung zweier in sich wiederum stabiler Identitäten/Kulturen gedacht und operationalisiert wird – eine Praxis, die ihn, wie Robert J.C. Young in seiner sehr lesenswerten Studie gezeigt hat, eher in die Kontinuität eines rassistisch geprägten Kolonialdiskurses stellt, als ihn von diesem abzuheben. Schließlich wird zu überlegen sein, wie der Hybriditätsbegriff gebraucht werden müsste oder durch welchen anderen Begriff er zu ersetzen wäre, um ein echtes dynamisches Kulturkonzept beschreiben zu können oder ob diese Dynamik eine Illusion ist, die in ihrem Verhältnis zu einer unzerstörbaren Stabilität neu definiert werden müsste.

### *Stabile Untereinheiten*

Mitte der 90er brachte Samuel Huntington seine These vom Kampf der Kulturen auf. Sie fand im folgenden rasche Verbreitung und wurde in den letzten Jahren heftig diskutiert. Es lässt sich dabei kaum leugnen, dass sie durch die Anschläge des 11. September 2001 und den darauf folgenden sogenannten „Krieg gegen den Terror“ überdies eine zentrale Bedeutung für die Tagespolitik und die gegenwärtige Gestalt dieser Welt erhalten hat.

Religiöse Mehrheitsbekenntnisse nehmen für den Kulturbegriff Huntingtons eine entscheidende Position ein, so dass es fast unmöglich geworden ist, die realpolitische Simplifizierung der ohnehin nicht sehr komplexen Kulturkampfhese zu übersehen: Kultur entspricht Religion. Religion entspricht – solange sie nicht christlich ist – dem Fundamentalismus. Der Fundamentalismus muss notfalls mit Gewalt bekämpft werden. Dass es Huntington nicht etwa um politische Einheiten geht, lässt sich schon von seiner Grafik 1.3 (HUNTINGTON 1996, 30f) ablesen, auf der etwa Griechenland – als Teil der Europäischen Union – nicht dem „westlichen“; sondern dem „orthodoxen Kulturkreis“ zugerechnet wird<sup>111</sup>. Ohnehin ist das Kriterium der Religion für die Identifikation eines *Kulturkreises*<sup>112</sup> häufig besonders hervorgehoben<sup>113</sup>.

---

<sup>109</sup> Vgl. FOUCAULT 1976, 124f.

<sup>110</sup> Vgl. zur *positivité* FOUCAULT 1969a, 164.

<sup>111</sup> Huntington unterläuft hier eine verwirrende Ungenauigkeit: Zwar nennt er bei seiner Aufzählung der Kulturkreise den orthodoxen (57), doch führt er zu diesem, im Gegensatz zu allen übrigen, auf den an diese Aufzählung anschließenden Seiten nichts genaueres mehr aus. Dennoch ist auf allen Karten und in allen Tabellen der orthodoxe Kulturkreis in der Folge getrennt verzeichnet und im Kapitel über die „Kernstaaten“ wird Russland, als Kernstaat des orthodoxen Kulturkreises, ein eigener Abschnitt gewidmet (260-68).

<sup>112</sup> Ob der Begriff *Kulturkreis* in der deutschen Übersetzung mit Zustimmung Huntingtons verwendet wird, ist aus der „Vorbemerkung zur Übersetzung“ (HUNTINGTON 1996, 14) nicht eindeutig zu entnehmen. Er entstammt dem



Huntington verteidigt mit Nachdruck seine Überzeugung, dass es die von ihm identifizierten Kulturkreise gibt, er möchte sich keinesfalls auf einen universalen Kulturbegriff einlassen. Fernand Braudel zitierend weist er darauf hin, dass diese Einstellung ebenfalls impliziert, dass es keinen einheitlichen „Maßstab für Zivilisiertheit“ (50) geben könne, dass demnach viele verschiedene Wege und Weisen der Zivilisierung existieren<sup>114</sup>.

Seinen eigenen Kulturbegriff entwickelt Huntington an Herodot, bei dem er bereits die vier entscheidenden Elemente einer jeden Kultur benannt findet: „Blut, Sprache, Religion, Lebensweise“ (52). Das erste Element, sofern es sich auf die Kategorie der „Rasse“ bezieht, schwächt Huntington allerdings sofort wieder ab, indem er betont „die wesentlichen Unterschiede zwischen Menschengruppen“ betreffen „ihre Werte, Überzeugungen, Institutionen und Gesellschaftsstrukturen, nicht ihre Körpergröße, Kopfform und Hautfarbe.“ (53) Huntington versucht sich auf diese Weise vom Rassismus abzusetzen, jedoch invisibilisiert er nur dessen Funktionsweise. Die Bedeutung der Oberfläche und des Optischen für rassistische Gewalt wird nicht nur in Texten der interkulturellen Literatur betont<sup>115</sup>; auch soziologische Texte weisen deutlich darauf hin, dass „la visibilité est une caractéristique importante du vécu de la migration.“<sup>116</sup> Durch seine vordergründige Zurückweisung dieser Bedeutung, die jedoch mit der Affirmation unsichtbarer Differenzen (*Werte, Überzeugungen*) einhergeht, verharmlost Huntington gerade in gefährlicher Weise den Prozess der Mythisierung, wie ihn Roland Barthes beschreibt<sup>117</sup>.

Es gibt ein weiteres Oberflächenphänomen, das mit Kultur für Huntington nichts zu tun hat, ja, ihr sogar entgegengesetzt ist: die politische Ordnung. Es ist also nicht möglich, diese als Konkre-

---

Vokabular des deutschen Diffusionismus, erscheint erstmals bei FROBENIUS 1898 (vgl. dazu ROTH 1976, 1338). Der Diffusionismus ist von der Grundannahme geprägt, dass Kulturelemente – und das sind in diesen Theorien „Museumsobjekte[ ]“ genauso wie „immaterielle[ ] Kulturphänomene[ ]“ (STAGL 2003, 48) – nur einmal erfunden worden und von diesem Zentrum aus durch Migrationsbewegungen aller Art verbreitet worden seien. Diffusionistische Theorien gehen demzufolge auch von einer geradezu unverwüstlichen Stabilität aller Kulturelemente aus: Ein solches Element wird nur einmal erfunden und dann lediglich kopiert und mit anderen Elementen kombiniert. Diffusionistische Theorien blenden so das kreative Potential von Kultur vollkommen aus. Durch die Behandlung von immateriellen menschlichen Eigenschaften und materiellen Artefakten als nur zu ergänzenden, nicht aber zu verändernden Elementen eines Kulturkreises besteht in ihnen demzufolge stets der Hang, ethnischen Klischees zuzuarbeiten. Es ist so nicht erstaunlich, dass in Frobenius' Ansatz (der ein temporales Schema der Kulturentwicklung beinhaltet, das besagt, dass Kulturen einen Alterungsprozess durchmachen) z.B. „die ‚philosophische Kultur‘ Westeuropas“ mit dem „Mannesalter“ gleichgesetzt wird, während etwa die „mythologische Kultur“ der pazifischen Inselvölker sich noch im „Kindesalter“ befindet. (ROTH 1976, 1338f).

<sup>113</sup> Vgl. Sätze wie: „Am bedeutsamsten war, dass der europäische Imperialismus das Christentum südlich der Sahara einführte.“ (61) Warum dieser Umstand *am bedeutsamsten* und also bedeutsamer als z.B. die Verbreitung der europäischen Sprachen *südlich der Sahara* gewesen sein soll, führt Huntington nicht näher aus. Vorher hat er die zentrale Stellung der Religion in den jeweiligen Kulturkreisen allerdings schon an Indizien zu beweisen versucht, die sich vor allem auf die Existenz von Religionskriegen in *ethnisch* und *sprachlich* – angeblich – homogenen Gebieten (wie dem ehemaligen Jugoslawien, dem Libanon oder Indien (sic!)) beziehen (52).

<sup>114</sup> Der Unterschied zwischen Kultur und Zivilisation ist, laut Huntington, nur im Deutschen gegeben. Er benutzt diese Begriffe, wieder im Anschluss an Braudel, zwar nicht völlig synonym, aber doch als untrennbar verbunden (51).

<sup>115</sup> Vgl. unten meine Besprechung von TAWADA 1996 (Kapitel II.1).

<sup>116</sup> BEGAG/CHAOUTTE 1990, 55; vgl. des weiteren den ganzen Abschnitt 55-59 desselben Textes.

<sup>117</sup> Vgl. BARTHES 1957, v.a. 96-110. Vgl. zur Mythisierung und zum mythischen Denken auch Kapitel II.1 dieser Arbeit.

tisierung der *Institutionen und Gesellschaftsstrukturen* zu sehen, die eine zentrale Rolle für die Bestimmung seiner Kulturkreise spielen. Er zitiert Adda B. Bozeman, wenn er „politische Systeme“ als „vergängliche Notbehelfe an der Oberfläche der Zivilisation“ begreift (55). So kommt Huntington zu einem scharfen Kontrast zwischen Politik und Kultur: „Kulturkreise [...] tun [...] nichts von dem, was Regierungen tun: die Ordnung aufrechterhalten, für Gerechtigkeit sorgen, Steuern erheben, Kriege führen, Verträge aushandeln und dergleichen mehr.“ (56) Mit dieser Behauptung beweist Huntington freilich nur, dass er eine unglaublich enge Vorstellung von dem hat, was Kulturen tun. Wenn man noch darüber streiten kann, ob Kulturen wirklich keine Steuern erheben – ich wäre da vorsichtig – ist es schon sehr fragwürdig, ob Kulturen nicht *die Ordnung aufrechterhalten* oder *Gesetze erlassen*. Der juristische Kodex, so kann man argumentieren, übersetzt ja gerade das, was in einem bestimmten Gemeinwesen als erlaubt oder normal zu gelten hat. Gerechtigkeit ist ja kein universales Faktum<sup>118</sup>, sondern entsteht aus gewissen sozialen Praktiken und Überzeugungen. In gewisser Weise *erlässt* die Kultur also sehr wohl die Gesetze und dass sie in einem sogar noch viel weiteren Sinn die Ordnung sicherstellt, scheint mir nur schwer bestreitbar zu sein, ganz sicher aber nicht ohne jedes Argument, wie Huntington es versucht.

Die Dynamik, die Huntington seinen Kulturkreisen zuerkennt, bezieht sich eher auf räumliche als auf inhaltliche Grenzen. Kulturkreise sind in dem Sinne variabel, dass im Laufe ihrer Geschichte verschiedene politische Einheiten von ihnen annektiert werden, andere von ihnen abfallen. Die politischen Einheiten scheinen für Huntington dabei nicht mehr untergliedert werden zu können. Sie sind zwar, wie wir gesehen haben, Oberflächenphänomene, doch als solche halten sie die Kulturen offenbar durch nicht näher bestimmte Kräfte zusammen (55f). Vielleicht könnte man es sich so vorstellen, dass politische Einheiten so lange stabil bleiben, wie der kulturelle Zusammenhalt noch stark genug ist? Wenn er schwindet zerfallen sie in zwei politische Untereinheiten. In den Worten Huntingtons „[variiert] die politische Zusammensetzung von Kulturkreisen [...] im Laufe der Zeit“ (56), doch inhaltlich scheint es keine Varianz geben zu können – diese wäre für Huntington wohl gleichbedeutend mit dem Ende des betreffenden Kulturkreises, zumindest wenn sie ein gewisses Ausmaß annähme, das dann wiederum zum Abfall einer politischen Einheit führte, die entweder Keimzelle einer neuen Kultur sein könnte oder aber sich einem benachbarten Kulturkreis anschliesse.

Wichtig an dem Bild, das Huntington zeichnet – und es steht hier stellvertretend für eine ganze Anzahl auch politisch weit entfernter Ansätze – ist die Vorstellung, dass Kulturen im Kern stabile Einheiten bilden<sup>119</sup>. Es können zwar einzelne (räumliche) Teile von ihnen abfallen, andere hinzu-

---

<sup>118</sup> Wahrscheinlich gehört sie deshalb für Huntington auch nicht zur Kultur, denn die ist ja universal, wie wir gesehen haben, nicht vorstellbar (50).

<sup>119</sup> Diese Vorstellung übersetzt der diffusionistische Kulturkreisbegriff dann wiederum recht treffend.

kommen, doch man kann in Huntingtons Konzept nur dann sinnvoll von einer Kultur sprechen, wenn sie eine „außerordentliche Langlebigkeit“ hat (55) – ich erinnere hier an die *Dauerhaftigkeit*, die auch für den Kulturbegriff Hartmut Böhmes eine so große Rolle spielt.

Trotz alledem ist selbst bei Huntington nirgends die Rede von einer Essenz und es ist wichtig, auf diesen Umstand besonderes Augenmerk zu legen. Stabilität leitet sich in keinem der von mir besprochenen Ansätze offen aus einer Essenz her. Doch Stabilität wird als *notwendige* Fiktion konzeptionalisiert. Gruppen, so scheint es, bilden Kultur, indem sie „das zur jeweiligen Kultur Andere abstoßen, exterritorialisieren und entwerten“ (BÖHME 1996, 61). Nur: Bleiben jener abstoßende und dieser abgestoßene Pol gleich und vor allem wenigstens prinzipiell voneinander getrennt oder umschließt der Kulturbegriff selbst schon diese Binarität von „*Restriktion* und *Mobilität*“, wie es Stephen Greenblatt nahe legt (GREENBLATT 1990, 49)? Welche Implikationen hätte dieser letztere, übergeordnete Begriff für das Konzept der Kultur?

Die Relevanz dieser Fragen wird deutlich, wenn wir nun ein Beispiel untersuchen, das das Ringen um eine postkoloniale Identität beschreibt. Die Überlegungen Léopold Sédar Senghors, die in vielerlei Hinsicht mit den Thesen Huntingtons nicht vereinbar sind, zeigen in Bezug auf die Stabilität von Kultur(en) Homologien zu dessen Modell. Senghor nähert sich zunächst viel offener als Huntington essentialistischen Positionen, wenn er die *négritude* als „rooting oneself in oneself“, „self-confirmation: confirmation of one’s being“ oder als „the *African personality*“ beschreibt (SENGHOR 1970, 27). Gleichzeitig hat die *négritude* aber auch einen universalen Anspruch. Senghor nennt sie einen „humanism of the twentieth century“ (28) und streicht Parallelen dieser *African personality* z.B. mit den Entwicklungen in der modernen westlichen Naturwissenschaft heraus (28-30). *Négritude*, so versucht er es in einem Satz zu formulieren „is [...] the sum of the cultural values of the black world; that is, a *certain active presence* in the world, or better, in the universe.“ (28, Hervorhebung B.S.) Dieses *Eigene*, das die *négritude* darstellt, denkt Senghor demnach als grundsätzlich dialogisch: es ist der Beitrag Afrikas zur universalen Kultur.

Senghor erscheint damit gewissermaßen als das Negativ von Huntington. Zwar bezweifelt dieser, dass Afrika überhaupt ein eigener Kulturkreis sei – hält es allerdings auch nicht für völlig ausgeschlossen (HUNTINGTON 1996, 61) – doch verbindet beide Ideen der Glauben an den Stellenwert einer einheitlichen spirituellen Ordnung für die Konstitution eines Kulturkreises. Vollkommen abgesehen davon, ob man diese nun für Afrika annimmt – Senghor tut dies, Huntington und einige andere nicht – steht hinter beiden Konzepten eine notwendige Vorstellung von Einheitlichkeit. Senghor möchte diese dann in eine universale Kultur einordnen, die Huntington eher für unmöglich hält, doch auch hier stehen sie nicht in völliger Opposition zueinander. Denn selbst, wenn man eine universale menschliche Kultur annahme, so Huntington, brauche man noch eine Bezeichnung für und eine Vorstellung von ihren großen Untereinheiten (77). Dem widerspricht

die Darstellung Senghors durchaus nicht, wenn dieser den Beitrag der *schwarzen Welt* zur Weltkultur zu bestimmen versucht. Senghor erscheint so als friedlichere Variante von Huntington, dieser glaubt an den Kampf der Kulturen, jener an den Dialog; beiden gemeinsam ist der Glaube an die Notwendigkeit relativ großer und stabiler Entitäten. Der Vorwurf des Essentialismus ist von Senghor dabei nicht völlig fernzuhalten, doch durch seine Betonung des Dialogs könnte man die Erzeugung seiner *African personality* als diskursiv annehmen.

Frantz Fanon hat sich einer solch wohlwollenden Lesart Senghors und der *négritude* heftig widersetzt. In seinem Essay *Sur la culture nationale*<sup>120</sup> beschäftigt er sich mit dem für ihn zentralen „problème [...] de la légitimité de la revendication d’une nation“ (FANON 1961, 252). Nation und kulturelle Eigenständigkeit bleiben in seinen Überlegungen die ganze Zeit aufeinander bezogen. Er vertritt damit allerdings ausdrücklich keine essentialistische Version des Kulturbegriffs, sondern eine politisch-kreative. Senghors Position ist für ihn nichts als ein Anachronismus und zwar in doppelter Hinsicht: zum einen sei die weltweite Suche nach einer *black community*, wie sie die *négritude* herzustellen versuche, eine Fortführung des kolonialistischen Bildes. Die Schwarzen in Afrika und die in der Diaspora verbinde, außer dass sie sich alle im Bezug auf die Weißen, also auf die ehemaligen Herren definieren, nichts miteinander (261). Sie schreiben in diesem verzweifelten Versuch, der durch den Kolonialismus gebrachten Kultur etwas entgegenzusetzen, eine universalistische Einteilung fort, gegen die sich Fanon zur Wehr setzt. Die Verfechter der *négritude* nehmen für ihn das Bild wieder auf, das die Kolonialmacht stets in die Köpfe der Kolonisierten zu pressen versucht hat, „que le départ du colon signifierait pour eux retour à la barbarie, encailllement, animalisation.“ (256)

Die *kolonisierten Intellektuellen* (263) lenken, so Fanons zentrale These, ihren Blick nicht in die Zukunft, sondern in die Vergangenheit und dies ist dann der zweite Anachronismus dessen sie sich schuldig machen. Sie suchen Transnationalität und Homogenität einer panafrikanischen Kultur in einer durch Forschung zugänglich gemachten Hinwendung zur Vergangenheit, in einer Erinnerung an „lambeaux momifiés qui, stabilisés, signifient [...] la négation, le dépassement, l’invention.“ Kultur lasse sich nicht in dieser Weise still stellen: „Dans son essence elle est à l’opposé de la coutume qui, elle, est toujours une détérioration de la culture. Vouloir coller à la tradition ou réactualiser les traditions délaissées c’est non seulement aller contre l’histoire mais contre son peuple.“ (270)

Bei aller Zustimmung, die ich Fanons Thesen im Grundsatz entgegenbringe, muss doch erwähnt werden, dass er den Begriff des Volkes (*peuple*) in recht auffälliger Weise verwendet und ihn mit den Begriffen der Kultur und der Nation zu verbinden sucht. Wie unterscheidet sich dieser Begriff von Volk und Nation nun aber von dem Senghors, den Fanon so ausgiebig kritisiert? Ein

---

<sup>120</sup> FANON 1961, 249-296.

Blick auf die drei Phasen, die Fanon für die Entwicklung einer Nationalliteratur unter (post)kolonialen Bedingungen ansetzt, soll dies beantworten. Sie lassen sich mit den Schlagworten Imitation, Erinnerung und Kampf überschreiben: In der ersten Phase imitierten die kolonisierten Intellektuellen Fanon zufolge die geistigen Strömungen der Metropole, also des Kolonisators. In der zweiten Phase – zu ihr gehört die *négritude* – beginne sich der Intellektuelle zu erinnern und zwar in der beschriebenen anachronistischen und starren Weise. „Mais comme le colonisé n'est pas inséré dans son peuple, comme il entretient des relations d'extériorité avec son peuple, il se contente de se souvenir.“ (268) Erst in der dritten Phase würden die Intellektuellen politisch, schrieben nun eine „littérature de combat, littérature révolutionnaire, littérature nationale.“ (268)

Das Erreichen dieser letzten Phase ist Fanons erklärtes Ziel. In ihr, so seine Überzeugung, findet der progressive und kreative Charakter von Geschichte und Politik endlich ein Forum, die Schriftsteller beschäftigen sich nicht mehr mit Fremdem, wie in Phase eins, oder mit Vergangenen, wie in Phase zwei, sie nehmen – endlich – ihr Schicksal in die Hand und benutzen die ihnen zu Gebote stehenden Waffen des Geistes nicht allein gegen die Unterdrückungssituation, sondern auch zur konstruktiven Arbeit an der neuen Nation.

Hintergrund dieses positiven Nationalkonzepts bleibt der Kolonialismus. Das Fremde gehört hier konzeptionell zur Kolonialmacht und muss deshalb vermieden werden. Jedoch ist Fanons Vorgehen etwas undurchsichtig, denn er selbst schreibt nicht nur auf Französisch, sondern bedient sich – als Psychoanalytiker – auch „fremder“ oder „westlicher“ Theorien. Er benutzt also seine europäische Bildung, um Kritik zu üben – ein Umstand, der für afrikanische Intellektuelle nicht ungewöhnlich ist<sup>121</sup>. Der Unterschied zwischen der zweiten und der dritten von Fanon angesetzten Entwicklungsphase des intellektuellen Lebens in den ehemaligen afrikanischen Kolonien ist davon nicht berührt: Fortschritt und Entwurf, statt Stabilisierung und Rückschritt lautet sein Motto. „Se battre pour la culture nationale, c'est d'abord se battre pour la libération de la nation, matrice matérielle à partir de laquelle la culture devient possible.“ (280) Eine Rückwendung zu verschütteten Kulturfragmenten aus vergangenen Jahrhunderten bedeutet für ihn letztlich Entpolitisierung und Resignation.

Auch das Verhältnis von erster und dritter Phase ist als grober Entwurf klar. Der Weg zur eigenen Kultur kann nicht über die Imitation von Vorbildern laufen, die aus dem geistigen Leben der Kolonialmächte stammen. Schwierig wird es erst, wenn man versucht, den Stellenwert des durch den Kolonialismus zweifellos nach Afrika übertragenen Wissens zu bestimmen. Was genau, so ließe sich nämlich fragen, ist Imitation? Und wo ermöglicht sie eine kritische Stellungnahme so-

---

<sup>121</sup> Vgl. hierzu und auch allgemein zur Frage der Nationalliteratur im postkolonialen Afrika den Aufsatz von Christopher L. MILLER 1993, 90ff.

wohl gegenüber der Kolonialmacht als auch gegenüber der Führungselite der neu gegründeten Nation? – und diese letzte Funktion müssen Intellektuelle und Schriftsteller als die politisch Handelnden, die sie für Fanon sein sollen, unbedingt ausfüllen. Christopher L. Miller macht auf das Mittel aufmerksam, das sich ihnen zu dieser Aufgabe bietet und von dem sie schon lange Gebrauch machen:

„European high culture can be used *against itself*, as a tool for liberation. Thus, while [René, B.S.] Maran and his heirs in francophone African literature may persist in using an ‘alien’ medium of expression and in appealing to ideals they learned in colonial schools, they do so in the name of self-determination, in the name of a nation that does not yet exist.“ (MILLER 1993, 73)

Diese Möglichkeit, die Miller im Laufe seines Artikels schließlich mit einer Hybridisierung im Sinne Homi Bhabhas verknüpft (75, 80, 90), scheint in Fanons Modell nicht als klare Option verortbar zu sein. Denn für diesen entsteht die eigene Kultur erst nach der Befreiung von der Kolonialmacht. Wie diese *Befreiung* angesichts der kolonialen Realität in der Welt aussehen soll, ist mit Fanon nicht auszumachen. Fanons politischer Impetus trägt ihn zu einem nicht näher bestimmten Glauben an die Möglichkeit des Eigenen, das sich in irgendeiner Weise von Tradition und kolonialer Vergangenheit unterscheidet. Diese Position ist zwar nicht im eigentlichen Sinne essentialistisch, wie man dies den Ausführungen Senghors unterstellen kann, aber sie verweist im Kern nichtsdestoweniger auf klare kulturelle Parzellierungen.

Dies ist ein wichtiger Punkt meiner Argumentation und Ergebnis dieses ersten Überblicks über einige Theorien, die *Kultur* als stabil begreifen: Essentialismus ist in kaum einer gegenwärtig noch diskutierten Identitäts- oder Kulturtheorie mehr zwingend vorhanden, den Konstruktivismus haben alle auf die eine oder andere Art integriert. Der entscheidende Unterschied zweier Typen von Kulturtheorien besteht nunmehr darin, wie der Aushandlungsprozess von Kultur beschrieben wird und vor allem, von welcher Basis aus er startet. Dieser Unterschied ist mit dem Gegensatzpaar von Identität/Stabilität versus Hybridität nur unzureichend zu erfassen. Einmal abgesehen von der schwierigen Definition der beiden Pole dieses Gegensatzes ist nämlich auch der Begriff der Hybridität für sich genommen alles andere als ein homogener Antipode zu dem der Identität. Hybridität kann nämlich ebenso wie Identität von festen Untereinheiten her gedacht werden. Für diesen Umstand war Huntingtons Variante des Kulturkreiskonzepts ein gutes Beispiel. Für jenen möchte ich im Folgenden die Semiosphärentheorie Yuri Lotmans näher untersuchen. Von seiner Theorie ausgehend wird es möglich sein, den Begriff der Hybridität genauer zu klären und auf eine zeitliche Paradoxie hinzuweisen, die bei seiner Verwendung fast allgegenwärtig ist. Nach dieser Betrachtung am Pol der Hybridität kann dann abschließend das gesamte Gegensatzpaar wieder in den Blick genommen werden, um es in seiner Verbindung zum Kulturbegriff genauer zu untersuchen. Dabei wird die Frage zu stellen sein, ob die eingangs benannten beiden

Bedeutungen von *Kultur* – die anthropologische und die ästhetische – in gleicher Weise mit dem Paar Identität/Hybridität vernetzt sind. Die von mir zu Beginn als Hypothese aufgestellte Synonymie von Kultur und Identität müsste so eventuell in Abhängigkeit vom jeweiligen Feld betrachtet werden, das der Kulturbegriff im einzelnen Fall aufspannt.

*Bewegliche Kulturen. Das Lotmansche Realitätsgefälle*

Yuri Lotman definiert in seinem 1990 erschienenen Buch *Universe of the Mind* die Semiosphäre als

„The semiotic space necessary for the existence and functioning of languages, not the sum total of different languages; in a sense the semiosphere has a prior existence and is in constant interaction with languages. In this respect a language is a function, a cluster of semiotic spaces and their boundaries, which, however clearly defined these are in the language's grammatical self-description, in the reality of semiosis are eroded and full of transitional forms. Outside the semiosphere, there can be neither communication, nor language.” (LOTMAN 1990, 123f)

Diese Ausgangsdefinition Lotmans legt sofort mehrere Fragen nahe: Was bedeutet *semiotischer Raum* (*semiotic space*)? Was habe ich mir unter einer *Übergangsform* (*transitional form*) in einer Sprache vorzustellen, die ihrerseits in ihrer grammatikalischen Selbstbeschreibung *klar definiert* ist? Zwischen welchen Einheiten bildet die *Übergangsform* einen Übergang? Und schließlich: in welchem Sinn geht die Semiosphäre der Sprache voran?

Der semiotische Raum, so wird schnell deutlich, ist an einen Kulturbegriff gekoppelt. Diese Kopplung lässt dabei wiederum den Begriff der Sprache ambig werden: meint Lotman, dass eine Kultur mehrere Sprachen umfassen kann, in einem Sinne, wie dies auch Huntington nahegelegt hatte, oder meint er mit *mehreren Sprachen* eher verschiedene Ideolekte, die innerhalb einer einzigen Nationalsprache zu unterscheiden sind<sup>122</sup>? Da Lotman seine Idee der Semiosphäre an den der Biosphäre anschließt, ließe sich die Semiosphäre sogar als der Raum begreifen, in dem sämtliche semiotischen Prozesse ablaufen und das hieße, es gäbe eigentlich nur eine einzige Semiosphäre – so wie es ja in der Tat auch nur eine Biosphäre gibt<sup>123</sup>. Die Entscheidung wird durch die Tatsache erschwert, dass Lotman an der Stelle, an der er sein Konzept einführt, einmal einfach von „culture“, dann wieder von „the culture in question“ spricht (125) und auch weiterhin teils den bestimmten, teils den unbestimmten Artikel vor *semiosphere* setzt. Wenn er später den Begriff der Grenze einführt, scheint es, als gehe er davon aus, dass es mehrere Semiosphären gebe (z.B. 136),

---

<sup>122</sup> Cornelia Ruhe macht bei ihrer Beschreibung des Lotmanschen Konzeptes den mäandernden Kurs Lotmans mit (C. RUHE 2000, 176f bzw. 185ff) und invisibilisiert so die Probleme seiner Theorie, die sie als „enrichissante pour une lecture de la littérature post-coloniale“ bezeichnet (191).

<sup>123</sup> Vgl. hierzu Lotmans Darstellung der Theorie Vernadskys (LOTMAN 1990, 125): „The semiosphere is the result and the condition for the development of culture; we justify our term by analogy with the biosphere, as Vernadsky defined it, namely the totality and the organic whole of living matter and also the condition for the continuation of life.“

die der Raum für jeweils *eine* Kultur sind, wobei dieser Kulturbegriff nicht wirklich geklärt ist: Fällt er mit den Sprach- oder den Staatsgrenzen zusammen oder geht er über diese hinaus wie bei Huntington?

Die Frage nach dem, was und wie viel ein *semiotic space* umfasst, wird also von Lotman nicht eindeutig beantwortet. Daraus folgt, dass auch die Transformations- und Austauschprozesse, die er beschreibt, im Kern unklar bleiben. Denn diese Prozesse finden sowohl innerhalb der einzelnen und wesentlich heterogenen Semiosphäre (125) als auch zwischen mehreren Semiosphären statt (136f). Das heißt wiederum, dass die Grenzziehung zwischen „its own’ internal space and ,their’ external space“, mit der für Lotman jede Kultur beginnt (131), sowohl als das heterogene Element gesehen werden kann, das eine (die?) Semiosphäre prägt, als auch als das Element, das die einzelne Semiosphäre von einer benachbarten – und auch, was das bedeutet, wäre zu klären – unterscheidet. Lotman benennt dieses Paradox allerdings von Anfang an, beschreibt „the internal space of a semiosphere“ als „at the same time unequal yet unified, asymmetrical yet uniform“ (131). Das bedeutet, eine Semiosphäre ist zwar heterogen, aber gleichzeitig auch homogen – nämlich in Bezug auf die benachbarte Sphäre. Für die Heterogenität muss nicht gesorgt werden, sie eignet der Semiosphäre von Beginn an. Ihre Homogenität wird hingegen auf einer Metaebene hergestellt, auf der eine idealisierte *semiotic map* der Semiosphäre gezeichnet wird, die sich mit der Zeit ändert, was zu unterschiedlichen *semiotic maps* für unterschiedliche Epochen führt (129). Die *semiotic map*, das *picture of the upper level* (130) ist demnach einheitlich, das *lower level*, die Realität, ist divers und durchzogen von den verschiedensten semiotischen Prozessen.

Diese beiden Ebenen, so verstehe ich Lotman, bilden die Grundlage für seine wichtige Unterscheidung zwischen Zentrum und Peripherie<sup>124</sup>, wenn er auch bei seiner Identifizierung der Grenzen als „hottest spots for semioticizing processes“ (136) wieder eher die Grenze zwischen zwei verschiedenen Semiosphären zu meinen scheint. Mit einem weiten Textbegriff beschreibt er die Grenze als

„a mechanism for translating texts of an alien semiotics into ,our’ language, it is the place where what is ‘external’ is transformed into what is ‘internal’, it is a filtering membrane which so transforms foreign texts that they become part of the semiosphere’s internal semiotics while still retaining their own characteristics.” (137)

---

<sup>124</sup> Dieses Verständnis führt mich automatisch zu anderen Ergebnissen als Cornelia Ruhe, die ihren Akzent auf die Prozesse zwischen mehreren Semiosphären legt, was zu dem Problem führt, dass *Zentrum* und *Peripherie* bei ihr eine realere Bedeutung gewinnen (vgl. z.B. Ruhes Abschnitt „Die banlieue – ,a creolized semiotic system’, C. RUHE 2000, 185ff), wo sie bei Lotman meiner Ansicht nach gerade auch in einem *Realitätsgefälle* zueinander stehen: Das Zentrum ist zwar bestimmend, doch es bildet gleichzeitig nur einen kleinen Ausschnitt der semiotischen Prozesse der Sphäre: „So while on the metalevel the picture is one of semiotic unity, on the level of semiotic *reality* which is described by the metalevel, *all kinds of other tendencies flourish*.“ (LOTMAN 1990, 130, Hervorhebungen B.S.) Die Formulierung ist nebenbei auch noch einmal eine Illustration für das Paradox zwischen Homo- und Heterogenität, die so der Semiosphäre gleichzeitig zukommen.



Dieser Übersetzungsprozess ist für Lotman treibende Kraft des semiotischen Geschehens überhaupt. Er lässt sich daher auch als Mechanismus innerhalb einer Semiosphäre, zwischen den einzelnen Ideolekten oder Diskursen vorstellen. Dabei wird der eindringende fremde Text nicht einfach assimiliert, sondern er behält seine eigenen Charakteristika. Übersetzung funktioniert demnach in Lotmans Vorstellung dialogisch. Er entwirft folgendes Muster von diesem Prozess (144f): Kulturelle Einheiten (Lotman gibt als Beispiel die Geschichte der englischen Literatur oder des russischen Romans) unterliegen in der Zeit unterschiedlich tiefgreifenden Veränderungen. Es gibt Perioden relativen Stillstands und solche heftiger Kämpfe um Praktiken und Konzepte. Der Stillstand ist für Lotman nun Resultat einer Inaktivität der fremden Texte, die aus den angrenzenden semiotischen Strukturen (für Lotman lässt sich sein Muster auf „units of all levels“ beziehen „from genres to national cultures“, 144) in die jeweilige Struktur einströmen. Auf die Phase des Stillstands folgt eine der Sättigung, in der die Texte angepasst, d.h. in dem oben beschriebenen Sinne übersetzt werden. Wenn diese Sättigung einen bestimmten Grad erreicht, beginnt die empfangende Struktur aktiv zu werden, produziert Texte und *bombardiert* (145) damit alle anderen Strukturen. Diesen Vorgang nennt Lotman einen „changeover between centre and periphery“ (145). Das empfangende und nun heftig produzierende System expandiert und vergrößert somit seinen Einfluss – Lotman spezifiziert nicht, in welcher Hinsicht. Mutmaßlich meint er den gesellschaftlichen Einfluss der betreffenden semiotischen Struktur. Sie avanciert zum Zentrum der Kultur.

Diese Beschreibung wirft ein bedeutendes Problem auf: sie lässt sich nur schlecht mit der von Lotman angesetzten Heterogenität einer Semiosphäre zur Deckung bringen. Dies gelingt allenfalls, wenn man das beschriebene Modell als Vorgang auf der erwähnten Metaebene denkt, d.h. wenn es einen Kampf um die idealisierende Deutungshoheit, nicht um die semiotische Realität beschreibt. Lotman trennt das an dieser Stelle nicht mehr sauber voneinander, was bewirkt, dass Zentrum und Peripherie nicht als virtuelle, sondern als konkrete Konzepte erscheinen. Dieser Eindruck wird durch die sein Modell illustrierenden Beispiele verstärkt, die sich ausschließlich auf kulturelle Kämpfe zwischen Nationen bzw. Völkern beziehen (145f). Für Machtkämpfe *innerhalb* der Kultur gibt er kein Beispiel.

Lotmans changierende Strategie in Bezug auf die Beschreibung dessen, was kulturelle Einheiten sind, wie sie demzufolge in Verbindung stehen und an welche politischen Einheiten sie gebunden sind (Sprachgemeinschaften, „Völker“, Nationen), ob sie es überhaupt sind, mündet an dieser Stelle in eine Setzung dieser Einheiten. Diese Setzung erfolgt aber nicht ausdrücklich, sondern implizit anhand der Beispiele. Sein Text versucht hier das Paradox aufzulösen, das er an anderer Stelle eingeführt hatte, wird damit aber nicht mehr der paradoxen Struktur semiotischer Prozesse gerecht, die ja gerade in einem Realitätsgefälle zwischen homogenisierender Metaebene, die sich

als idealisierendes Zentrum zu etablieren versucht, und heterogener Praxis besteht, die diese hegemonialen Bestrebungen ständig unterläuft.

Lotmans Formulierung, dass „the periphery is brightly coloured and marked, whereas the nucleus is ‚normal‘, i.e. lacking in colour or scent, it ‘simply exists’” (141) gerät durch diese Wende in einen essentialistischen Dunstkreis, denn dieses *it simply exists* ist plötzlich nicht mehr als idealisierender Machteffekt ausgewiesen, sondern erscheint unangenehm konkret, ja, beinahe naturalisierend. Die kulturelle Dynamik, die durchaus sehr weitgehend aus seinem Ansatz herauszulesen ist, und die sich sowohl zwischen den Semiosphären als auch in ihnen abspielt, bekommt so plötzlich Schlagseite. Denn grundsätzlich ist nicht einzusehen, warum es in seinem Modell schwieriger sein sollte zu erlernen, das *eigene* semiotische System zu handhaben, als ein *fremdes*. Er muss dafür irgendeine Form von Nähe zwischen Elementen derselben Semiosphäre postulieren. Außer dem von ihm angesprochenen Metadiskurs ist aber nichts vorhanden, was diese Nähe rechtfertigen könnte. Der Metadiskurs wird aber bei seiner Einführung gerade als idealisierend und realitätsfern, jedoch wirkmächtig bezeichnet. Dieser kluge Zuschnitt seines Konzepts geht Lotman bei der Beschreibung der Dialogprozesse in und zwischen den Semiosphären wieder verloren.

Meine eingangs formulierte zweite Frage lässt sich folglich nicht eindeutig beantworten: Zwischen welchen Einheiten vermitteln die *transitional forms* und was genau sind sie? Es scheint sie überall zu geben, nicht nur in der Peripherie einer Semiosphäre – wenn ernst zu nehmen ist, dass in den kulturellen Kern vordringende Texte ihre Besonderheiten behalten und eben nicht einfach gleichgemacht und assimiliert werden. Doch dann fehlt es dem Kern zwar an *colour and scent*, doch eben nur auf einer Metaebene. Durch ihre Beherrschung versucht jeder herrschende Diskurs, sich selbst als normal und als den Standard zu präsentieren, von dem alles andere Abweichungen sind. Doch dies bleibt ein Sich-Präsentieren, gewinnt keine Substanz.

Dieser Punkt, der in Lotmans Konzept durchaus angelegt ist, hätte stärker herausgearbeitet werden müssen, um so dem Vorwurf zu entgehen, das Modell gehe letztendlich doch von festen relativ stabilen – oder um mit Huntington zu sprechen *langlebigen* – Einheiten aus. Er würde es dann auch erlauben, auf die letzte von mir zu Beginn gestellte Frage zu antworten, in welchem Sinn die Semiosphäre der Sprache vorangeht. Denn Lotman bleibt diesbezüglich ja zunächst recht vage: *In einem Sinne* geht die Semiosphäre Sprache voran. In einem anderen Sinne tut sie dies dann offenbar nicht – bleibt, das Verhältnis dieser beiden Funktionen der Semiosphäre zu bestimmen.

Dies scheint mir aus der nun geleisteten Analyse heraus allerdings nicht mehr so schwierig zu sein. Denn auf der einen Seite wird zwar die Semiosphäre durch die – sprachlich vermittelten – semiotischen Prozesse konstituiert, wir haben uns Lotmans Phasenmodell gerade betrachtet. Die semiotischen Prozesse sind also ständig dabei, die Sphäre, in der so etwas wie Bedeutung über-

haupt erst möglich wird, zu bauen und zu verändern. Einzelne Deutungsstrukturen oder Diskurse kämpfen buchstäblich dauernd um die Vorherrschaft. In diesem Sinne ist die Semiosphäre der Sprache *nachgeordnet*.

Auf der anderen Seite ist sie dies allerdings nicht, denn der idealisierende Metadiskurs homogenisiert und normalisiert ja bestimmte Bedeutungsstrukturen und gibt vor, dies auf Dauer zu tun. Dies entspricht zwar nicht der Realität, aber genau diese Invisibilisierung der Hegemonialkämpfe auf der Metaebene ist seine Funktion. Er soll bestimmte Strukturen gerade als unhinterfragbar und natürlich ausweisen. In diesem Sinne geht die Semiosphäre der Sprache *voran*, nur vor einem solchen Hintergrund kann es überhaupt Bedeutung geben. Dass diese Strukturen aber konstruiert sind und sich im Laufe der Zeit ändern, dies herauszustellen ist Aufgabe der Analystin. An keiner Stelle darf sie dieses wesentliche Detail aus den Augen verlieren.

Dass dies allerdings nicht unmöglich ist, dass man den Ansatz Lotmans auch als eine Beschreibung von Kultur als zusammengesetzt aus festen Untereinheiten lesen kann, zeigt der Aufsatz von Cornelia Ruhe, in dem sie Lotmans Ansatz auf die interkulturelle Literatur angewendet hat. Ruhe untersucht in ihm die *Shérazade*-Trilogie der algerischen Schriftstellerin Leïla Sebbar. Besondere Aufmerksamkeit widmet sie dabei dem synkopierten Namen, dessen auffällige Veränderung in der Romanhandlung thematisiert wird<sup>125</sup>. Im Anschluss an Anne Donadeys Interpretation der *Shérazade*-Trilogie kommt Ruhe zu dem Schluss, dass die „syllabe perdue“ in Shérazades Namen von dieser nicht als Mangel erlebt wird, sondern dass sie „ihren Namen als symptomatisch für eine Kultur“ versteht, die in ihrer Geschichte stets eine Grenzregion zwischen Orient und Okzident gewesen sei: „In seiner verkürzten Form ist der Name zukunftsweisendes Symbol und kann somit zum Ansatzpunkt für etwas Neues werden, für den ‚third space‘ der *croisés*.“ (C. RUHE 2000, 188) Für den Begriff des *third space* verweist Ruhe in einer Fußnote explizit auf Homi Bhabha.

Bhabhas Hybriditätsbegriff, wie er in der Bezeichnung *third space* griffig verdichtet ist, ist dabei aber gerade nicht das, wofür Ruhe ihn hält. Er ist kein Schnittpunkt zweier Kulturen, die für sich genommen bestimmbare Entitäten bilden, er kann kein *Ansatzpunkt* sein, denn ihm eignet keine Identität: „for me the importance of hybridity is not to be able to trace two original moments from which the third emerges, rather hybridity to me is the ‚third space‘ which enables other positions to emerge.“ (BHABHA/RUTHERFORD 1990, 211) Doch genau diese *two original moments* setzt Ruhe voraus, wenn sie den Namen Shérazade (mit Huston und Sebbar) als „croisement [...] de l’Orient et de l’Occident“ bezeichnet (C. RUHE 2000, 188). Diese Ungenauigkeit ist aber Frucht der Uneindeutigkeit in Lotmans Konzept, die Ruhe übersieht, die aber von Ansätzen wie demjenigen Bhabhas in entgegengesetzter Richtung wegführt. Für Bhabha ist der *dritte Raum* ge-

---

<sup>125</sup> Vgl. dazu C. RUHE 2000, 187.

rade keine Kreuzung, sondern etwas, aus dem die beiden fälschlich als ursprünglich und mit sich identisch gedachten Entitäten – in diesem Fall Orient und Okzident – ihrerseits kommen. Im folgenden Abschnitt wird noch ausreichend Gelegenheit dafür sein, die verschiedenen Hybriditätskonzepte näher zu betrachten. Zunächst sollte deutlich geworden sein, dass der Begriff der Kreuzung oder der Vermischung, wie er bei Ruhe, aber nicht nur bei ihr, auftaucht, an ein Konzept gebunden ist, das Hybridität als zusammengesetzt aus festen Untereinheiten bzw. als hervorgegangen aus bestimmbareren Entitäten begreift. Diese Sichtweise kommt bei Ruhe aus einer bestimmten Lesart von Lotman, der sich, wie ich gezeigt habe, sehr unklar gegenüber dem von ihm selbst postulierten Realitätsgefälle zwischen Metaebene und alltäglich erfahrener semiotischer Praxis verhält. Die von Ruhe gewählte Lesart ist eine, die der Lotmansche Text bereitstellt, wenn er sie auch nicht zwingend nahe legt. Sie ist dann allerdings, im Gegensatz zum von mir gewählten Ansatz, nicht mehr anschlussfähig an ein dekonstruktives Kulturkonzept à la Bhabha.

#### *Das Paradoxon der ursprünglichen Hybridität*

*„Die Vermischung ist nicht akzidentell, sondern ursprünglich; sie ist nicht kontingent, sondern notwendig; sie ist nicht: sie geschieht.“*

(NANCY 1993, 7)

Der Begriff der Hybride ist aus der Biologie übernommen worden. Diese Übernahme fand schon im 19. Jahrhundert statt und zwar nicht erst als Reaktion auf den Vordenker der modernen Genetik, Johann Gregor Mendel. Robert J.C. Young hat den Zusammenhang von Hybridität und Fortpflanzung sowie den daran anschließenden Rassismus überzeugend dargelegt<sup>126</sup>. In seinen Ausführungen wird der Diskurs darüber, ob die Menschheit eine Einheit bildet oder ob unterschiedliche menschliche Arten (*species*) anzusetzen sind, schon seit dem Ende des 18. Jahrhunderts nachgezeichnet. Der Begriff der Hybridität kommt ins Spiel, als es darum geht, die Existenz mehrerer Menschenarten nachzuweisen. Als Waagscheide dafür galt für einige Theoretiker, ob die Nachkommenschaft zweier Menschen, die als verschiedenen Arten zugehörig verdächtig waren, weiterhin fruchtbar bzw. zeugungsfähig war:

„The use of the term ‚hybridity‘ to describe the offspring of humans of different races implied, by contrast, that the different races were different species: if the hybrid issue was successful through several generations, then it was taken to prove that humans were all one species, with the different races merely sub-groups or varieties – which meant that technically it was no longer hybridity at all.“ (YOUNG 1995, 9)

Youngs Kritik am Hybriditätsbegriff deckt sich demzufolge mit meiner eigenen am Semiosphärenkonzept. Alleine sein Gebrauch legt nämlich stabile Untereinheiten *von irgendetwas* nahe, dies ist

---

<sup>126</sup> Vgl. YOUNG 1995, 6-19.

das Erbe seiner Geschichte, das semantische Sediment<sup>127</sup>. Und wie Young zeigt, ist dieses *irgendetwas* im Falle des Hybriditätsbegriffs nichts geringeres als die Existenz von Menschenarten. Bereits die Annahme von *Rassen* oder *Varietäten* hat, wie die Geschichte gezeigt hat, verheerende Auswirkungen, denn einmal angenommen, ist es allenfalls eine Frage der Zeit bis – mythisierend im Sinne Barthes’ – diese Untereinheiten mit wertenden Attributen in Verbindung gebracht werden.

Young differenziert aber durchaus, er räumt ein, dass nicht jeder Hybriditätsbegriff dem anderen in der Verwendung gleicht. Nichtsdestoweniger bleibt sein Vorbehalt gegen die Verwendung des Begriffs insgesamt valide. Ich möchte nun im Folgenden die oben schon formulierte Frage diskutieren, ob sich ein Unterschied in der Verwendung des Hybriditätsbegriffs im Zusammenhang mit den beiden Feldern des Kulturbegriffs feststellen lässt und ob es Schnittmengen gibt.

Dabei darf der Befund, den ich durch die Diskussion des Ansatzes von Yuri Lotman gewonnen habe, nicht aus dem Blick geraten. Er scheint mir sogar eine Schlüsselstellung bei der Überprüfung der These einzunehmen: Impliziert nicht der Terminus der *Hybridität*, genau wie der der *interkulturellen Literatur*, dass bei einer solchen Kategorisierung von vornherein davon ausgegangen wird, dass es so etwas wie *Kulturen* gibt? Ganz ohne Zweifel. Doch man sollte vorsichtiger mit dem Gebrauch dieser Begriffe werden, wenn man Youngs Einwände akzeptiert. So wie er zeigen kann, dass angeblich natürliche, objektiv nachprüfbare Kriterien zur Erstellung eines Kategoriensystems in Bezug auf *Art* oder *Rasse* benutzt werden können, so kann man natürlich zeigen, dass Kulturen von einer analytischen zu einer realen Größe gemacht werden, sobald eine bestimmte Art von Diskurs über sie geführt wird. Alle konstruktivistischen Präliminarien nutzen nichts, wenn das Realitätsgefälle, von dem Lotman spricht, an irgendeiner Stelle eines theoretischen Ansatzes vergessen wird, denn genau dann kommt es automatisch zu mythisierenden Bewegungen. Beim Terminus der *interkulturellen Literatur* bestehen diese mutmaßlich in einer Verbindung von (National)Literatur und einem unscharfen Kulturbegriff, der eben auch, in einem eher dem anthropologischen Feld zuzuordnenden Sinn, geschliffene Umgangsformen und sittliche Reifung bezeichnen kann. Die möglichen Assoziationen liegen bei diesem Beispiel offen zutage.

Betrachten wir die Verwendung des Hybriditätsbegriffs zunächst in einem klassischen biologischen Text, nämlich in Johann Gregor Mendels *Versuche über Pflanzen-Hybriden*, so fällt bereits eine Differenzierung auf, die in der Rezeption und Weiterentwicklung der Mendelschen Thesen als die zwischen intermediärer bzw. dominant/rezessiver Vererbung bekannt werden sollte. Der Anstoß für Mendels Untersuchungen waren nämlich „künstliche Befruchtungen, welche an Zierpflanzen deshalb vorgenommen wurden, um neue Farben-Varianten zu erzielen“ (MENDEL 1865, 1). Die-

---

<sup>127</sup> Zum Komplex der Sprache und einer eindeutig zuzuordnenden Bedeutung vgl. unten Kapitel II.2a, insbesondere den Abschnitt zu *Schuld und dekonstruierter Verantwortung*.

se neuen Farben-Varianten sind nichts anderes als intermediäre Hybriden, d.h. Hybriden, denen ihr hybrider Status anzusehen ist. Die Merkmale, die von der Parentalgeneration vererbt wurden, vermischen sich in der Filialgeneration und ergeben eine neue Variante, die die Merkmale der Eltern in sich vereinigt. So ergeben sich z.B. aus der Kreuzung manch rot- und weißblühender Pflanzenindividuen rosafarbene Nachkommen.

Bei den der dominant/rezessiven Vererbung (oder, wie es bei Mendel heißt, *dominierend* vs. *rezessiv*) entspringenden hybriden Individuen ist diese sichtbare Mittelbildung gerade nicht vorhanden. In diesen Fällen „besitzt das eine der beiden Stamm-Merkmale ein so großes Übergewicht, dass es schwierig oder ganz unmöglich ist, das andere an der Hybride aufzufinden.“ (4) Hybridität kann demnach auch unsichtbar sein und zu einem späteren Zeitpunkt wieder durch weitere Nachkommenschaft manifest werden. Mendel selbst legt dabei wert auf die Feststellung, dass sich eine hybride Form von einer *Varietät der Species* genauso wenig sicher unterscheiden lässt wie diese von der *Species* selbst (2). Mendels Aufsatz spielt so trotz seiner zentralen Stellung für die Vererbungslehre keine Rolle für die Weiterentwicklung des Hybriditätsbegriffs, wie sie von Young aufgezeigt wird. Doch lässt sich an ihm gut erläutern, von woher sich die Debatte um den Hybriditätsbegriff seither speist, vor allem da manch eine die biologische Verwendungsweise des Begriffs als die wörtliche ansieht, der verschiedene metaphorische an die Seite zu stellen wären<sup>128</sup>.

Die Schlüsselwörter heißen *Sichtbarkeit* bzw. *Differenzierung von Arten*. Dabei zeigt schon der Mendelaufsatz, dass keineswegs gesagt ist, dass eine Gleichgültigkeit dem zweiten Punkt gegenüber den ersten irrelevant für die Fragestellung werden ließe. Ob man eine Differenzierung in Arten vornimmt oder unterlässt, sagt nichts über sinnlich wahrnehmbare Unterschiede aus. Die Frage scheint hier zu sein, ob man diese Unterschiede mit einem Werturteil oder mit anderen Eigenschaften korreliert, die zu einem solchen Werturteil führen können, d.h. ob eine mythisierende Strategie vorliegt.

Zweifellos ist die Sichtbarkeit hiervon nicht vollkommen abzuheben, ja, sie bietet einen wichtigen Kristallisationspunkt für die genannten Bestrebungen. Doch der Umgang Mendels mit ihr weist darauf hin, dass der mythisierende Zugriff auf Unterschiede keineswegs zwangsläufig ist, sondern dass sie auch für sich und damit wenigstens theoretisch wertneutral wahrgenommen werden könnten<sup>129</sup>.

---

<sup>128</sup> Vgl. KAPCHAN/STRONG 1999, 240.

<sup>129</sup> Natürlich ist auch die statistische Auswertung Mendels nicht wertfrei, da Häufigkeit ein für Werturteile sehr geeigneter Angriffspunkt ist. An dieser Stelle kommt es mir nur darauf an, dass eine Wahrnehmung von Differenz nicht automatisch in Wertungen münden muss, und dass umgekehrt eine Abstinenz von Wertungen nicht *Gleichmachei*, d.h. die absolute Leugnung von Unterschieden bedeutet.

Sehr früh wurde der Hybriditätsbegriff so mit Unreinheit konnotiert<sup>130</sup> und bekam einen pejorativen Beigeschmack. Es ist schwierig zu sagen, warum er sich – vor dem Hintergrund der schweren Hypothesen, die er mit sich führt – gegen die Konkurrenz durchgesetzt hat, die immer bestand: Synkretismus, *bricolage*, Kreolisation, *métissage*. Deborah A. Kapchan und Pauline Turner Strong meinen, er erfreue sich deshalb so großer Beliebtheit, weil er in so vielen wissenschaftlichen Disziplinen zu Hause sei – eine Erklärung, die seine historische Semantik unberücksichtigt lässt.

*Synkretismus* war stets sehr stark religiös aufgeladen und passte deshalb nicht so gut zu einer theoretischen Verwendungsweise, die weit mehr als eine rein religiöse Identität bezeichnen wollte<sup>131</sup>. Der Begriff *bricolage* ist eng an Claude Lévi-Strauss' Mythenanalyse gebunden. Er wird von Lévi-Strauss als Metapher verwendet, die die Fähigkeit bezeichnet aus einem gegebenen Set an Elementen spielerisch etwas herzustellen<sup>132</sup>. Gerade wegen dieser spielerischen Kombination von Vorhandenem sehen Kapchan und Strong *bricolage* eigentlich als besonders geeignet an, postmoderne Verhältnisse zu beschreiben (KAPCHAN/STRONG 1999, 241). *Kreolisation* ist ein Begriff aus der Linguistik, der hier eine stark kreative Seite hat<sup>133</sup>. Er bezeichnet nicht so sehr eine Verschmelzung zweier Sprachen als vielmehr die grammatikalische Neuregulierung einer vorher vereinfachten, einer sogenannten Pidgin-Sprache. Solche vereinfachten Varianten europäischer Sprachen sind verbreitet in den Kolonien entstanden<sup>134</sup>. *Métissage* ist schließlich ein Begriff, der eine ähnliche Bedeutung hat wie Hybridität, der wie dieser einem biologischen Kontext entstammt und die gleichen semantischen Schwierigkeiten mit sich führt<sup>135</sup>.

*Hybridität* hat in der postkolonialen Debatte in der Tat den weitesten Fokus all dieser möglichen Bezeichnungen für etwas, das vermischt ist, angenommen. Seinen theoretischen Ritterschlag erhielt er nicht zuletzt dadurch, dass Homi Bhabha ihn in seiner Theorie des dritten Raumes verwendet.

Bhabha macht es seiner Leserin allerdings nicht leicht, genau herauszufinden, was er eigentlich meint, wenn er von Hybridität schreibt. Monika Fludernik filtert in ihrer minutiösen sprachlichen Analyse von Bhabhas *Location of Culture* zwei grundsätzliche Bedeutungsmöglichkeiten des Beg-

---

<sup>130</sup> Vgl. KAPCHAN/STRONG 1999, 239, FLUDERNIK 1998, 10.

<sup>131</sup> Vgl. KAPCHAN/STRONG 1999, 240. COLPE 1997 gibt einen begriffsgeschichtlichen Abriss des Terminus' *Synkretismus*, der seine religiösen Wurzeln aufzeigt. Monika Fludernik rückt diese Verwendungsweise nicht so stark in den Vordergrund, wenn sie auf die Rezeption des Begriffs durch Abdul JanMohamed verweist, der mit Synkretismus vor allem „a rapprochement between self and Other“ bezeichnet (JANMOHAMED 1985, 73).

<sup>132</sup> « [L'] univers instrumental [du bricoleur] est clos, et la règle de son jeu est de toujours s'arranger avec les 'moyens du bord', c'est-à-dire un ensemble à chaque instant fini d'outils et de matériaux, hétéroclites au surplus, parce que la composition de l'ensemble n'est pas en rapport avec le projet du moment, ni d'ailleurs avec aucun projet particulier, mais est le résultat contingent de toutes les occasions qui se sont présentées de renouveler ou d'enrichir le stock, ou de l'entretenir avec les résidus de constructions et de destructions antérieures. » (LEVI-STRAUSS 1962, 31)

<sup>133</sup> Vgl. KAPCHAN/STRONG 1999, 241, FLUDERNIK 1998, 12.

<sup>134</sup> Vgl. HYMES 1971, 65-90, sowie den Artikel *Kreolsprache* in: BUBMANN 1990.

<sup>135</sup> Vgl. den begriffsgeschichtlichen Hinweis in SHERZER 1998, 105.

riffs heraus: Zum einen kommt Hybridität einer Gesellschaft zu, die sich in einer Grenzsituation unter kolonialen Bedingungen befindet. Dabei ist durch die Verwendung des Ausdrucks *condition* bei Fludernik leider nicht herauszufinden, ob sie die *Eigenschaft* der Randständigkeit oder die wie auch immer geartete *Bedingung* meint, die zu Randständigkeit führt (FLUDERNIK 1998a, 30), ich vermute eher ersteres. Zum anderen ist Hybridität eine Eigenschaft der Sprache, die eine Art *différance* erzeugt (30). Als Schlüsselcharakteristikum des Bhabhaschen Hybriditätsbegriffs benennt Fludernik am Ende ihres Artikels „the very ambivalence between stasis and processuality“ (46) und fasst damit möglicherweise die beiden genannten Bedeutungen noch einmal zusammen: die Prozessualität der *différance*, die Statik der zugeschriebenen Grenzsituation. Sehr weit hilft diese Beschreibung allerdings noch nicht.

Vielleicht scheitert Fludernik an der Vollständigkeit ihrer Erhebung, denn sie betrachtet wirklich jede einzelne Stelle, an der Bhabha in *The Location of Culture* „hybrid“ oder ein zum selben Wortstamm gehörendes Lexem verwendet. Der Punkt wird deutlicher bei der fokussierteren Analyse Robert Youngs. Er bezieht sich nur auf Bhabhas Essay *Signs Taken for Wonders*, in dem Hybridität an einer Stelle als „Problematik kolonialer Repräsentation“ beschrieben wird, „die die Wirkungen der kolonialistischen Verleugnung umkehrt, so dass andere ‚negierte‘ Kenntnissysteme vom dominanten Diskurs Besitz ergreifen und die Basis seiner Autorität – seine Erkenntnisregeln – verfremden.“ (BHABHA 1993, 168)<sup>136</sup>. Es geht demnach um Umwertung und um die Subversion von Autorität. Hybridität ist die *Problematik kolonialer Repräsentation*, d.h. auch hier bleiben die beiden benannten Aspekte nebeneinander stehen: Hybridität kann sowohl als Eigenschaft begriffen werden, auf die die koloniale *Gefüggmachung durch Beschreibung* trifft und die sie so durch ihre Art des Zugriffs als Eigenschaft selbst erzeugt. Man kann Hybridität aber auch als Problematik der Beschreibung und also der Sprache selbst verstehen, als eine Bedingung der Möglichkeit von Sprache, die sie konstituiert und zugleich den Boden für ihre Subversion schafft<sup>137</sup>. In dieser Perspektive erscheinen die beiden Bedeutungen nicht mehr so grundsätzlich verschieden wie in der breiter angelegten Analyse Fluderniks. Vor allem ist „Bhabha’s actual use of the term *hybrid(ity)*“ hier nicht mehr so „curiously static“ (FLUDERNIK 1998a, 23). Vielmehr sind der Versuch einer statischen Zuschreibung, wie sie der koloniale Blick und mit ihm der koloniale Diskurs darstellt, und seine Subversion untrennbar miteinander verbunden.

---

<sup>136</sup> Auf denselben Aspekt bezieht sich Christopher Miller, wenn er in postkolonialer Literatur nach dem sucht „what Bhabha calls the repetition of discriminatory identity effects.“ (MILLER 1993, 80). Bei Bhabha heißt es wörtlich: „Hybridität ist die Umwertung des Ausgangspunktes kolonialer Identitätsstiftung durch Wiederholung der diskriminatorischen Identitätseffekte.“ (BHABHA 1993, 165)

<sup>137</sup> Vgl. die dreifache Spaltung des Subjekts, der Zeit und der Sprache, die Elisabeth Bronfen und Benjamin Marius als zentrale Konzeption nicht nur bei Bhabha ausmachen, BRONFEN/MARIUS 1997, 10f. Die Lücke, die so entsteht, ist auch in der Sprechakttheorie Judith Butlers „Raum der Handlungsmacht“, beschränkt sich hier allerdings nicht nur auf die Figur der Umkehrung, sondern bezeichnet die Möglichkeit einer allgemeinen Resignifizierung von Sprache. Vgl. BUTLER 1997, 182-200, hier: 183, sowie den Abschnitt zur Verantwortung des Autors in dieser Arbeit, s.u. Teil II.2a.



Prozesshaftigkeit bedeutet dabei den Verzicht auf einen Ursprung viel eher als eine Fokussierung auf das Individuelle und einen Verlust des Gemeinschaftlichen bzw. Politischen. So leitet Bhabha etwa seine Überlegungen zur *Verortung der Kultur* dergestalt ein, dass er für die Identitätskonstitution in der modernen Welt eine Abkehr von großflächigen Erklärungsmustern sieht – er nennt hier *Geschlecht* oder *Klasse* als Beispiele. Subjekte sind in seiner Theorie nicht mehr überwiegend als einer einzelnen Gruppe zugeordnet zu deuten. Sie konstituieren sich vielmehr in einem viel breiteren Spektrum von Selbst- und Fremdzuschreibungen.

„Theoretisch innovativ und politisch entscheidend ist die Notwendigkeit, über Geschichten von Subjektivitäten mit einem Ursprung oder Anfang hinaus zu denken und sich auf jene Momente oder Prozesse zu konzentrieren, die bei der Artikulation von kulturellen Differenzen produziert werden. Diese ‚Zwischen‘-Räume stecken das Terrain ab, von dem aus Strategien – individueller oder gemeinschaftlicher – Selbstheit ausgearbeitet werden können [...].“ (BHABHA 1993, 2)

In diesem Sinne bedeutet *Prozesshaftigkeit* auch keineswegs *Heimat-* oder *Bindungslosigkeit*, sondern die allgemeine Erfahrung im Sinne von Bhabhas *Zwischenräumen*. Selbstheit ist für ihn nicht so sehr feste Größe als vielmehr operatives Zentrum einer Strategie des Selbstentwurfes. Es ist, anders gesagt, für Bhabha nicht entscheidend, woher jemand kommt, um zu definieren, was aus ihm wird. Es scheint noch nicht einmal so zu sein, dass die Gemeinschaft eine übergroße Rolle spielt. Vielmehr akzentuiert Bhabha die Reaktion auf die Artikulation von Differenz, die in jeder kulturellen Situation ständig vorkommt und dies in Bezug auf alles mögliche, von kleinteiligen Verhaltensweisen oder Gewohnheiten bis zu großen Entwürfen des Lebensweges. Wenn ich Bhabha richtig verstehe, möchte er diese Vielfalt gerade nicht unter die strukturierenden Labels von Rasse, Klasse oder Geschlecht zusammenfassen. Er hebt vielmehr den dritten Raum, den Raum der Subversion, die Hybridität hervor, die jedem Entwurf zugleich als Reihe von Reaktions- und Reproduktionsmöglichkeiten innewohnen:

„Die Repräsentation von Differenz darf nicht vorschnell als Widerspiegelung vorgegebener ethnischer oder kultureller Merkmale gelesen werden, die in der Tradition festgeschrieben sind. Die gesellschaftliche Artikulation von Differenz ist aus der Minderheitenperspektive ein komplexes, fortlaufendes Verhandeln, welches versucht, kulturelle Hybriditäten zu autorisieren, die in Augenblicken historischen Wandels aufkommen.“ (BHABHA 1993, 3)

Hybridität wird so zu Handlungsfähigkeit, ja fast schon zu Handlungsnotwendigkeit<sup>138</sup>. In Bhabhas Konzeption hat sie jedenfalls nichts mehr zu tun mit einer – wie auch immer vorgestellten –

---

<sup>138</sup> Hier trifft sich der Hybriditätsbegriff Bhabhas auch mit der Funktion von Literatur, wie Stephen Greenblatt sie beschreibt. Literatur ist „manifestation of the concrete behavior of its particular author, [...] the expression of the codes by which behavior is shaped, and [...] a reflection upon those codes“ (GREENBLATT 1980, 4). Diese Funktionalisierung beobachtet Greenblatt in der Renaissance, in der „there appears to be an increased self-consciousness about the fashioning of human identity as a manipulable, artful process“ (2). Diese Idee des *self-fashioning* hat sich gerade auch für die theoretische Erfassung der Gattung *Autobiographie* als außerordentlich fruchtbar erwiesen, vgl. hierzu z.B. GOLDMANN 1994.

Unreinheit oder Vermischung. Hybridität ist jene von Bronfen und Marius thematisierte Lücke<sup>139</sup>, die der poststrukturalistische Diskurs in Subjekt, Zeit und Sprache sichtbar gemacht hat.

Eigenartig bleibt, dass diese doch angeblich so konstitutive Lücke stets als *Zwischen* adressiert wird, obwohl Bhabha selbst seine Theorie des dritten Raumes gerade nicht als ein solches *Zwischen* entwirft, wenn er auch Hybridität als den dritten Raum bezeichnet, aus dem andere Positionen hervorgehen<sup>140</sup>. Andere als welche Positionen? wäre die adäquate Nachfrage. Und darauf entgegnet Bhabha, dass „hybridity puts together the traces of certain other meanings or discourses. It does not give them the authority of being prior in the sense of being original: they are prior only in the sense of being anterior.“ (BHABHA/RUTHERFORD 1990, 211) Hybridität setzt also in der Zeit verschiedene Bedeutungen zusammen, sie ist der Faktor, der das Auftauchen alternativer Bedeutungen ermöglicht. Diese relativ neuen Bedeutungen – relativ neu, da sie eben in der Zeit später kommen – sind dabei laut Bhabha aber nicht weniger originär.

Dieser Gedanke scheint mir nicht sehr konsistent zu sein, denn er vernachlässigt die Bedeutung der Zeit. Bhabha rekuriert ganz unnötigerweise auf einen Begriff des Ursprungs (*original*): Die Hybridität sei nicht weniger ursprünglich als die zeitlich früheren Elemente, *zwischen* denen sie angesiedelt ist; aber diese Elemente blieben zeitlich vorrangig. Bhabha gewinnt durch diesen Schachzug nichts, die Hybridität bleibt ein Raum oder ein Prozess, ganz klar wird dieser Begriff ja nicht, der in irgendeiner Weise abgeleitet ist, bei Bhabha eben zeitlich. Im Grunde ließe sich sein Argument auf die banale Aussage reduzieren, dass etwas nicht deshalb bedeutender sein kann, weil es älter ist. Soziale Tatsache ist aber, dass genau diese zeitliche Relation in eine Werthierarchie umgewandelt wird: Eine Tradition oder eine (Bedeutungs-)Praxis, die schon sehr lange innerhalb einer bestimmten Gruppe vorhanden ist, kann nicht einfach negiert werden. Solche Praktiken strukturieren das Leben der betreffenden Gruppe, geben ihr Halt und werden so im anthropologischen Sinn zu ihrer Kultur<sup>141</sup>.

Dadurch dass Bhabha der Hybridität einen in Bezug auf die Ursprünglichkeit gleichen Status zuordnet, er aber gleichzeitig die temporale Relation an ihre Stelle setzt, kommt seine theoretische Beschreibung nicht über einen moralischen Appell hinaus: Das zeitliche Vorher *sollte* nicht mit einem Wertzuschlag erhöht werden. Dieser Appell ist zwar begrüßenswert, verfehlt aber die eigentümliche Problematik, die mit dem Begriff der Hybridität verbunden ist, und die sich in der Tat am besten durch historische Betrachtungen wie die Youngs sichtbar machen lässt. Es ist für

---

<sup>139</sup> Vgl. erneut BRONFEN/MARIUS 1997, 10f.

<sup>140</sup> Vgl. hierzu noch einmal Bhabhas Definition in BHABHA/RUTHERFORD 1990, 211.

<sup>141</sup> In diesem zeitlichen Sinne argumentiert z.B. die semiotische Theorie Roland Posners: „Kulturen sind Zeichensysteme; sie erfordern von den Lebewesen die Fähigkeit zum Vollzug von Zeichenprozessen spezieller Art und bringen ihnen den Vorteil, dass sie bei der Bewältigung ihrer Lebensprobleme zusätzlich zu der genetischen Information *auf die Lebenserfahrungen ihrer unmittelbaren Vorfahren und Zeitgenossen zurückgreifen können*.“ (POSNER 1991, 39, Hervorhebung B.S.)

den Zuschnitt des Begriffs nämlich kaum entscheidend, in welcher Weise er auf eine Abgeleitetheit verweist. Die Frage ist, warum eine Alternative stets nur als *abgeleitet von* konzeptualisiert werden kann. Bhabhas raunender Appell ist nicht ausreichend. Verschiedenheit muss zeitlich unabhängig gedacht werden, wenn sie soziale Phänomene adäquat erfassen soll. Denn ein soziales Gefüge und soziale Mechanismen funktionieren ja nicht nur über den herrschenden Diskurs und über die gängig praktizierten Muster, sondern diese gewinnen als vorherrschende erst Realität dadurch, dass sie von anderen abgesetzt sind, dass sie wenigstens strukturell eine individuelle Wahl darstellen.

Ich sage: strukturell, denn ich möchte an dieser Stelle nicht in die Debatte um die Möglichkeit oder Unmöglichkeit einer individuellen Wahl eintreten. Die Theorien Foucaults und Bourdieus haben überzeugend dargelegt, dass vorgeblich freie Entscheidungen stark von historischen Kontinuitäten, epistemischen Formationen und Distinktionsmechanismen geprägt sind. Mir geht es an dieser Stelle nicht darum, mich mit meiner Option für die strukturelle individuelle Wahl von diesen Überlegungen abzuwenden, ganz im Gegenteil. Gerade vor ihrem Hintergrund halte ich es für unausweichlich, auf die implizite Wertigkeit zeitlicher Priorität hinzuweisen, die Bhabhas Konzept von Hybridität nicht angemessen berücksichtigt. Zeitliche Abfolge ist von einem nobilitierenden Ursprungsgedanken praktisch nämlich nicht so einfach zu trennen, wie Bhabha dies nahe legt. Hybridität ist viel eher als ein Zwischen- oder ein dritter Raum die *conditio sine qua non* von Kultur.

Deutlicher wird mein Einwand vielleicht, wenn wir gemeinsam einen anderen bekannten Hybriditätsbegriff genauer betrachten, nämlich den Michail Bachtins. In seinem Aufsatz *Das Wort im Roman* wendet er sich gegen die Auffassung, die Analyse eines Romans könne sich auf inhaltliche oder thematische Elemente beschränken, bzw. die Sprache des Romans sei *außerkünstlerisch*, d.h. ungleich der der Lyrik „nicht in spezifischer Weise bearbeitet“ (BACHTIN 1934/35, 155) und also nicht wirklich poetisch. Bachtin setzt dieser Vorstellung sein Polyphoniekonzept entgegen, indem er das Wirken der Sprache „im Milieu der Rede*vielfalt*“ ansiedelt und Sprache als grundlegend „in sozioideologische Sprachen“ gespalten konzeptualisiert:

„Und diese faktische Aufspaltung und Vielfalt der Rede ist nicht nur die Statik, sondern auch die Dynamik des sprachlichen Lebens: die Aufspaltung und die Rede*vielfalt* verbreitern und vertiefen sich, solange die Sprache lebendig ist und sich entfaltet; neben den zentripetalen Kräften verläuft die ununterbrochene Arbeit der zentrifugalen Kräfte der Sprache, neben der verbal-ideologischen Zentralisierung und Vereinheitlichung finden ununterbrochen Prozesse der Dezentralisierung und Differenzierung statt.“ (165)

Genau diese Mischung aus Dynamik und Statik innerhalb der Sprache, von der abgehoben diese gar nicht denkbar ist, konstituiert bei Bachtin den Begriff der Hybridität. Denn im Roman kann diese Redevielfalt für die Konstruktion instrumentalisiert werden:

„Wir nennen diejenige Äußerung eine hybride Konstruktion, die ihren grammatischen (syntaktischen) und kompositorischen Merkmalen nach zu einem einzigen Sprecher gehört, in der sich in Wirklichkeit aber zwei Äußerungen, zwei Redeweisen, zwei Stile, zwei ‚Sprachen‘, zwei Horizonte von Sinn und Wertung vermischen.“ (195)

Die Romanfigur spricht demnach mit doppelter Zunge. Die Stimme, die in der platonischen Vorstellung noch die Einheit der Person verbürgte, wird in der Romantheorie Bachtins zum Ort eines elementaren Bruchs. Hybridität erweist sich an dieser Stelle als der Ausdruck der nicht vorhandenen Selbstpräsenz des Sprechers und seiner unüberwindbaren Trennung vom Medium der Sprache, die damit nie ganz zu seiner eigenen wird.

Erstaunlich bleibt, dass auch das Bachtinsche Konzept unübersehbar von einer Zweiheit seinen Ausgang nimmt. Hybridität wird dabei von Anfang an als Mischung begriffen, wobei die Zweiheit in Bachtins Argumentation nicht so sehr zwingend, sondern eher üblich erscheint. So teilt er beispielsweise die sprachlichen Ausdrucksweisen in zwei große Gebiete ein, das rhetorische und das künstlerische, wobei diese beiden wieder unbestimmt oft zu untergliedern sind (162). Auch spricht Bachtin von der monologischen Sprachauffassung von „Sprachphilosophie, Linguistik und Stilistik“, die „im wesentlichen nur zwei Pole des sprachlichen Lebens“ unterscheiden: „das *System der einheitlichen Sprache* und das *Individuum*, das diese Sprache spricht“ (163). Bachtins Strategie zielt nun darauf ab, das angeblich monologische rhetorische Wort, genau wie das poetische, als der „innere[n] Dialogizität des Wortes“ (162) unterworfen zu denken. In diesem Zusammenhang scheint Bachtin vor allem daran zu liegen, sämtliche Binaritäten, die er in der traditionellen Betrachtung und Analyse der Prosa ausmacht, aufzulösen.

Andererseits führt Bachtin ein weiteres Begriffspaar ein. Wie gesehen unterscheidet er nämlich zwischen zentripetalen und zentrifugalen Kräften, die auf eine Sprache einwirken. Doch diese Unterscheidung ist in erster Linie ein Instrument, um den Monologismus der Sprache zu unterlaufen. Die zentripetalen Kräfte sind diejenigen, die von *Sprachphilosophie, Linguistik und Stilistik* bisher in den Augen Bachtins zu stark beachtet worden sind. Sie zielen auf Vereinheitlichung und Homogenisierung, sind der Motor für die Herstellung einer hochsprachlichen Norm. Ihnen entgegen wirken die zentrifugalen Kräfte, das sind die verändernden Kräfte einer Sprache. Sie sind dabei die grundlegenden sprachlichen Charakteristika, die Redevielfalt wird von den Normen der Hochsprache gebändigt und schützt diese vor allzu abrupten Wechseln (164).

Auffällig ist der Plural, in den Bachtin all diese *Kräfte* setzt, die er nicht weiter spezifiziert. Sie verweisen darauf, dass die Binarität, die Bachtin einführt, nur eine scheinbare ist; denn sie orientiert sich zunächst an einer Differenzierung zwischen Zentrum und Peripherie, d.h. in diesem Fall

zwischen offizieller, geglätteter und realer, vielfältiger Sprache. Diese Vielfalt ist auf drei Ebenen angesiedelt, die das Wort durchziehen. Da ist zunächst „seine dialogische Orientierung inmitten fremder Aussagen innerhalb derselben Sprache“, die „ursprüngliche[ ] Dialogizität des Wortes“. Sie ist die basalste Ebene, auf der Sprache nicht mit sich selbst identisch, d.h. dialogisch ist. Die zweite Ebene der sprachlichen Vielfalt entsteht „durch die Orientierung unter anderen ‚sozialen Sprachen‘ im Rahmen derselben Nationalsprache“. Auf ihr ist die jeweilige Nationalsprache bereits in sich geteilt, differenziert nach den Verwendungsgewohnheiten verschiedener sozialer Gruppen. Und schließlich gewinnt Sprache drittens Vielfalt durch ihre Affizierung durch „andere[ ] Nationalsprachen im Rahmen derselben Kultur, desselben sozioideologischen Horizontes“ (168). Diese Ebene schwächt das mythische Denken, mit dem Nationalsprachen organisch verbunden sind (253) und in dem die „sprachlichen Verbindungen und Wechselbeziehungen als Verbindungen und Wechselbeziehungen von Momenten der Wirklichkeit selbst“ ausgegeben werden (254). Diese Schwächung ereignet sich durch die von der außernationalen Sprachvielfalt hergestellte Lösung des absoluten Konnex „zwischen dem ideologischen Sinn und der Sprache, von dem das mythische und magische Denken bestimmt ist.“ (253) Nach Bachtins Auffassung schärft demnach die Existenz verschiedener Nationalsprachen den Blick dafür, dass die Bedeutung (der Sinn) der Sprache nicht automatisch beigelegt ist. Dies letztere behauptet der absolute Konnex, der durch das mythische Denken in der Sprache verankert ist.

Auf allen drei Ebenen wird eins deutlich: Die Identität der Sprache mit sich selbst, der absolute Konnex, der Monologismus sind Illusionen, die durch autoritäre Gesten geschaffen werden. Zentrum und Peripherie, die durch das Wirken zentrifugaler und zentripetaler Kräfte aufgerufen sind, werden so zu einer binären Unterscheidung, gegen die sich Bachtin eher wendet, als dass er sie verfißt. Denn das Zentrum, so lässt sich seinen Ausführungen entnehmen, ist autoritär verfügbares Gebiet, weder natürlich gegeben noch aus sich heraus überzeugend. In diese Logik passt auch die Unterscheidung von autoritärem und innerlich überzeugendem Wort. Ersteres wird gestützt durch das, was Foucault Episteme nennen würde, das Ausdruck findet in der „Meinung der Allgemeinheit, [der] offizielle[n] Wissenschaft, [der] Kritik“ (229). Das innerlich überzeugende Wort kann sich auf keine dieser Autoritäten stützen, ist „oft ohne jede soziale Anerkennung [...], bisweilen sogar illegal.“ (229)

Das „ideologische Bewusstsein“ des Individuums (229) bildet sich im Kampf dieser beiden Kategorien, sein Werden ist „der Prozess der auswählenden Aneignung fremder Wörter“ (228). Hier treffen wir demnach wieder auf den Gedanken der Wahl, der von Bachtin insofern sehr vorsichtig gebraucht wird, als er die Ideologie, die alles individuelle Streben unausrottbar durchzieht, stets ausdrücklich benennt: Er spricht von ideologischem Alltagsleben und ideologischem Werden genauso wie vom ideologischen Wort und vom ideologischen Bewusstsein (228f) und be-

schreibt damit die (ideologische) Rahmung des Auswahlprozesses, der die Aneignung der Sprache durch das Individuum ist. Bereits Bachtin setzt also eine grundlegende Fremdheit der Sprache an, die Judith Butler rund 60 Jahre später unter dem Stichwort der Zitathaftigkeit erneut thematisiert und die als Erbschaft des Sprachgebrauchs die Verantwortung des Sprechers eher stärken als verwässern sollte<sup>142</sup>.

Vor diesem Hintergrund muss auch der Unterschied gelesen werden, den Bachtin zwischen der intendierten *Sinnhybride* und der *organischen Hybride* macht, die mit ihrem Differenzierungsmerkmal der Intention ein sprachtheoretisch höchst problematisches Element enthalten<sup>143</sup>. In der künstlerischen Sinnhybride werden die enthaltenen Standpunkte laut Bachtin nicht miteinander vermischt, sondern einander dialogisch gegenübergestellt. Der so erzeugte Kontrast soll die beiden in der Hybride enthaltenen Sprachen wechselseitig erhellen. Die Sinnhybride ist „ein *künstlerisch organisiertes System der Kombination von Sprachen*“ (246). Im Gegensatz dazu ist die organische Hybride eine verdunkelnde Vermischung zweier Sprachen und Weltanschauungen. Auch diese Vermischung bleibt zwar „historisch überaus produktiv“, da sie „Keime neuer Weltdeutungen, neuer ‚innerer Formen‘ des verbalen Welterkennens in sich [trägt]“, doch sie ist im Gegensatz zur Sinnhybride nicht „notwendig innerlich dialogisch“ (246). Mir scheinen in Bachtins Konzeption zwei unterschiedliche Begriffe des Dialogischen am Werk zu sein, die das Verständnis dieses Punktes erschweren. Den einen Begriff haben wir bei der *ursprünglichen inneren Dialogizität des Wortes* kennen gelernt, die auf der ersten Ebene der zentrifugalen Kräfte innerhalb der Sprache angesiedelt war. Er ist zwar nicht mit der organischen Hybride gleichzusetzen, doch ist diese auch in seinem Sinne dialogisch, nämlich nicht intendiert. Wenn Bachtin das Dialogische nur für intentionale Vorgänge reservieren wollte, würde die eben erläuterte Drei-Ebenen-Unterscheidung hinfällig.

Der zweite Begriff des Dialogischen greift nun bei der Sinnhybride, aber *auch* bei der organischen Hybride, wenn diese auf ihr dialogisches Potential reflektiert. Denn die organische Hybride ist zwar nicht *notwendig* innerlich dialogisch, doch Bachtin hütet sich zu behaupten, sie wäre es überhaupt nicht. Mit dieser Unterscheidung weist er demnach darauf hin, dass die Sinnhybride im Roman, im künstlerischen Prosawerk notwendig auf ihre Konstitutionsbedingungen reflektiert, während die organische Hybride diese Bedingungen zumindest mitführt, wenn man sich dessen im Gebrauch auch nicht ständig bewusst ist. Diese Invisibilisierung, so lässt sich aus Bachtins Ausführungen weiter folgern, ist Effekt des absoluten Konnex, der durch die zentripetalen Kräfte der Sprache, die im mythischen Denken und in der hochsprachlichen Normierung ihren Ausdruck finden, aufrecht erhalten wird.

---

<sup>142</sup> Vgl. BUTLER 1997, 46.

<sup>143</sup> Vgl. dazu die Besprechung der Debatte zwischen Searle und Derrida über die Sprechaktheorie in dieser Arbeit.

Bachtins Hybriditätsbegriff ist somit derjenige, der sich am weitesten von der Logik der Vermischung zweier stabiler Entitäten entfernt. Es darf dabei nicht unerwähnt bleiben, dass er dennoch im Zusammenhang mit der Zitathaftigkeit von Sprache zu der eigenartigen Auffassung gelangt, „dass von allen im Alltag geäußerten Wörtern nicht weniger als die Hälfte fremde Wörter sind.“ (227). Wie er zu dieser Zahl gelangt bleibt vollständig intransparent. Betrachtet man den betreffenden Abschnitt genauer, ist allerdings festzustellen, dass er verblüffende Parallelen zu Derridas Zitatenlogik aufweist<sup>144</sup>. Die fremden Wörter, die ein Mensch ausspricht, sind unmittelbar vor der Nennung der Zahl von 50% noch „bewusst fremde“ (226). Diese Differenzierung weist den Weg zur Interpretation dieser Merkwürdigkeit. Denn offenbar unterscheidet die fremden Wörter vom Rest der Wörter nicht die Fremdheit, sondern das Bewusstsein – genau wie die Sinnhybride von der organischen Hybride das Bewusstsein der Vermischung unterschieden hatte (246). Es lässt sich also mutmaßen, dass der Rest der Sprache auch *vermischt*, dass sich eine beliebige Sprecherin dieser Vermischung aber nicht notwendigerweise bewusst ist. Die andere Hälfte der Wörter wären so *unbewusst fremde*, eine Vorstellung, die mit den Ausführungen Bachtins sicherlich kompatibler wäre, als zu vermuten, die andere Hälfte der Wörter seien die eigenen.

Insofern ist Robert Young dieses Mal nicht zuzustimmen, wenn er bei Bachtin eine Hierarchisierung der beiden Formen von Hybridität annimmt und behauptet, dass dieser „is more concerned with a hybridity that has been politicized and made contestatory: hybridity as division and separation.“ (YOUNG 1995, 21). Zwei unbegründete Annahmen sind in dieser These enthalten: erstens die, dass Bachtin die politische Sprengkraft nur der einen Form, nämlich der Sinnhybride, zuerkennen wolle. Denn darauf bezieht sich – aus dem Kontext ersichtlich – der Komparativ: Bachtin gehe es mehr um diese politische, als um jene unbewusste Form der Hybridisierung. Hieraus ergibt sich die zweite unbegründete Annahme Youngs, dass politisches Handeln nur mit bewusster Sprachbenutzung zu verbinden sei. Doch Bachtins Punkt ist ein ganz anderer, wie aus meiner Analyse deutlich geworden ist: Sprache ist – bewusst oder unbewusst – notwendigerweise hybrid. Schon diese Konzeptualisierung ist ein politisches Faktum, denn sie konterkariert das autoritäre Wort, wie Young ganz richtig bemerkt, denn „authoritative discourse Bakhtin argues must be singular“ (22). Bachtins Text macht transparent, dass einheitliche Sprache in jedem Fall ein nachträglich hergestelltes Phänomen ist. Der Gebrauch des Terminus Hybridität ist also tatsächlich seinerseits wieder hybrid, doch nicht in dem Sinne, dass er zu optimistisch auf die eigene Geltung pochte, wie Thomas Wägenbaur dies nahe legt<sup>145</sup>. Der Diskurs über den Begriff der Hybridität weist vielmehr die Schwierigkeit auf, dass er sich als wörtlich *vermischt* und *zusammengesetzt* vor

---

<sup>144</sup> Vgl. z.B. DERRIDA 1977, 1-4.

<sup>145</sup> Vgl. WÄGENBAUR 1994, 27. Wägenbaur's Text legt den Akzent bei seinem titelgebenden Wortspiel (*Hybride Hybridität*) auf die Doppelbedeutung des Wortes Hybridität, das sowohl „Sich-Mischen“ als auch „Sich-Vermessen“ denotiert.

einen bezweifelten Begriff der Einheit setzt, dass er also ein zeitliches Paradox beinhaltet. Denn in welchem Sinne kann Hybridität noch als vermischt angesehen werden, wenn – z.B. von Bachtin – behauptet wird, dass es eine ursprüngliche Reinheit nicht gibt, dass diese vielmehr ein emergentes, nachgeordnetes, durch mythisierende Prozesse entstandenes Phänomen ist, hervorgerufen durch die zentripetalen Kräfte der Sprache?

Der Gebrauch des Terminus Hybridität erscheint unter diesem Blickwinkel als Effekt eines vorauseilenden Gehorsams. Er antizipiert und integriert bestrittene Ursprungs- und Einheitsvorstellungen. Das Problem, das ich in den stets stillschweigend mitgeführten stabilen Untereinheiten in der Beschreibung des Kulturbegriffs ausgemacht habe, kann also gerade wegen der Funktionsweise von Sprache nicht gelöst werden. Der Terminus der Hybridität, da ist Young nun endgültig zuzustimmen, vermag gerade durch seine semantischen Sedimente, die stets vor allem ein *Sich-Mischen* nahe legen, nicht die Frage nach der Existenz von Kulturen zu klären, denn er übernimmt in seinem kritischen Gestus auf semantischer Ebene gerade das, was dieser kritische Gestus hinterfragen soll.

Wie steht es nunmehr um die Verwendung des Begriffspaares der Hybridität und der Identität in Bezug auf die beiden Felder der Bedeutung von Kultur, das ästhetische und das anthropologische? Nachdem über eine Betrachtung einiger Verwendungsweisen des Begriffs der Hybridität deutlich geworden ist, dass sich keine Theorie vollständig vom semantischen Erbe dieses Wortes trennt und also einer Vorstellung zuarbeitet, die Kultur als zusammengesetzt aus distinkten Entitäten denkt, soll nun noch geklärt werden, ob es diesbezüglich einen Unterschied macht, in welcher seiner beiden gängigen Bedeutungen der Kulturbegriff gebraucht wird und ob und in welchem Sinn man eine Synonymie von Identität und Kultur annehmen kann.

Hypothetisch könnte man folgende Vermutung äußern: Die Kultur in ihrem ästhetischen Sinn tut sich leichter mit dem Abschied von festen Entitäten, denn die Hochkultur ist ohnehin eine Sphäre, die durch die Jahrhunderte international rezipiert wurde. Nichtsdestoweniger findet sich auch in den Vorstellungen einer Weltliteratur, wie sie beispielsweise vom späten Goethe beschrieben wurden, das Festhalten an den nationalen Besonderheiten. Goethe fordert gegenseitige Wahrnehmung und Auseinandersetzung miteinander, jedoch nicht Verschmelzung<sup>146</sup>. Der anthropologische Diskurs über Kultur war hingegen stets durch die Salienz von – eventuell gar nicht vorhandenen – Differenzen geprägt. Ethnographie ist in der Tat auch nur dann vorstellbar, wenn man von der Existenz kultureller Differenzen ausgeht. Doch müssen diese Unterschiede räumlich verdichtet und teilhomogenisiert gedacht werden?

---

<sup>146</sup> „Goethes wichtigste Äußerungen über ‚Weltliteratur‘“ sind im 12. Band der Hamburger Ausgabe auf drei Seiten zusammengestellt (361-364).



Wie wir gesehen haben, ist ein hybrides Genre im Sinne Bachtins nicht unbedingt eines, das sich aus verschiedenen Nationalsprachen oder -literaturen zusammensetzt. Seine Theorie, die sich vor allem mit Kultur im ästhetischen Sinn auseinandersetzt, hatte auch die geringste Neigung, Kultur oder in seinem Fall Sprache als in irgendeiner Weise rein zu denken. Sein Hybriditätsbegriff vermied am sichersten diese Falle.

Doch auch im Bezug auf die anthropologische Seite des Kulturbegriffs gibt es solche Beispiele. Zu nennen wäre z.B. William Foleys Vorstellung von Kultur als verkörperter Praxis (*culture as embodied practice*)<sup>147</sup>, die er mit Bezug auf Pierre Bourdieus Konzept des Habitus<sup>148</sup> sowie auf die Systemtheorie Humberto Maturanas und Francisco Varelas<sup>149</sup> entwickelt. Gerade an Bourdieus Konzept wird ersichtlich, in welche Richtung zu denken ist, um die Einteilung in präexistente Einheiten bei der Beschreibung von Kultur zu unterlassen, ohne gleichzeitig die Möglichkeit aufzugeben, die Spezifika bestimmter *Praxiswelten* (BOURDIEU 1980, 100) zu erfassen. Bereits in *Esquisse d'une théorie de la pratique* hat Bourdieu den Habitus in einem bestimmten Sinn vom Ritus abgehoben: Bei einer rituellen Praxis sind nämlich die Handlungen perfekt vorausszusehen, wohingegen der Habitus nur retrospektiv zu beschreiben vermag, warum eine Handlung auf diese oder jene Weise vorgenommen wurde. Der Habitus ist durch diese inverse temporale Logik viel variabler als beispielsweise der Ritus, der nach bestimmten Regeln vor sich zu gehen hat. Ein Habitus ist nichts als ein „System dauerhafter und übertragbarer Dispositionen“ (98), die die Gegenwart in Bezug auf ein wahrscheinliches Zukünftiges strukturieren<sup>150</sup>.

Bedeutung, durch kulturelle Praktiken vermittelt, unter denen die Sprache einen besonderen Stellenwert einnimmt (FOLEY 1997, 24), wird nun genau über solch wahrscheinliche, aber eben nicht zwingende Dispositionen erzeugt: „These practices may be verbal or non-verbal, but they must be communicative in the sense that they occur as part of ongoing histories of social structural coupling and contribute to the viability of continued coupling.“ (14) In diesem kulturellen Spiel gibt es wie in Wittgensteins Sprachspiel keinen festen Regelkodex<sup>151</sup>. Die Regeln sind also nicht erlernbar, sondern nur praktikierbar, die Regelmäßigkeit des Spiels wird über einen Feedback-Mechanismus, der die Spieler aneinander bindet, aufrechterhalten. Dies bedeutet aber in letzter

---

<sup>147</sup> Vgl. FOLEY 1997, recht übersichtlich zusammengefasst auf den Seiten 8-24. Vgl. auch den eingangs erwähnten „wissensorientierte[n] Kulturbegriff“ Thomas Wägenbaur (WÄGENBAUR 1999, 36).

<sup>148</sup> Vgl. BOURDIEU 1980, 98f. In *Esquisse d'une théorie de la pratique* gibt es eine knappere Definition. Der Habitus wird beschrieben als „la disposition cultivée [...] qui permet à chaque agent d'engendrer, à partir d'un petit nombre de principes implicites, toutes les conduites conformes au règles de la logique du défi et de la riposte et celles-là seulement, grâce à autant d'inventions que n'exigerait aucunement le déroulement stéréotypé d'un rituel.“ (BOURDIEU 1972, 43).

<sup>149</sup> Vgl. FOLEY 1997, 8-11.

<sup>150</sup> Zur Unterscheidung von freier Zukunft und wahrscheinlichem Zukünftigen vgl. BOURDIEU 1980, 99.

<sup>151</sup> Auch Bourdieu stellt die Analogie zum Sprachspiel Wittgensteins her, vgl. BOURDIEU 1980, 74f; vgl. auch den Abschnitt zum Sprachspiel in Kap. II.2a dieser Arbeit.

Konsequenz, dass man in ein Spiel prinzipiell stets eintreten kann, und dass man dessen virtuelles Regularium durch die eigene Partizipation verändert.

Verbinden wir nun diesen Gedanken mit der eingangs schon kurz erwähnten Auffassung Stephen Greenblatts, der Kultur als ein System aus Restriktion und Mobilität begreift. Die Restriktion, das sei hier nur der Vollständigkeit halber erwähnt, läuft dabei sowohl über Bestrafungen als auch – und dies ist laut Greenblatt wohl die gängigere Form eine bestimmte Verhaltensweise abzusichern – über Belohnungen<sup>152</sup>. Diese Vorstellung lässt sich mit dem Habitusbegriff Bourdieus und mit der strukturellen Kopplung (*structural coupling*) gut verbinden, wie sie William Foley als zentralen Kulturmechanismus ansetzt. Am Beispiel des Habitus der Arbeiterklasse und mit explizitem Bezug auf Bourdieu entwickelt dieser den folgenden Gedanken:

„By engaging successfully in this ongoing history of structural coupling, the individual takes on the social behavior we recognize as diagnostic of working class, but it is also one's enactment of this behavior which is necessary to continue being a member of the network. [...] Those inculcated dispositions which correspond to the densest section of an individual's relationships will generate the most experience-near [...], unquestioned pre-reflective aspects of his behavior, what we might consider as his self-identity.” (FOLEY 1997, 22)

Nach den Erkenntnissen, die ich in diesem Kapitel zusammengetragen habe, kann nun festgestellt werden: diese Selbst-Identität ist stark gebunden an die Gruppenidentität, wie sie über die Kulturmechanismen als virtuelles Regelwerk aufrecht erhalten werden. Der Einzelne richtet sein Verhalten zu einem guten Teil an Belohnungsstrukturen aus, die eben nicht zuletzt darin bestehen, dass er sich, wie Foley herausstreicht, mit dem entsprechenden Verhalten als Mitglied seines sozialen Netzwerks bewährt. Außerdem ist dieses Verhalten *am nächsten an seiner sozialen Erfahrung* und wird somit per se erst einmal nicht in Frage gestellt.

Foley gliedert diese Netzwerke nun zunächst geographisch und beschreibt, dass ein Individuum in einer Gesellschaft einfach physisch an ein bestimmtes Umfeld gebunden ist, nach dem sein Verhalten ausgerichtet wird – aufgrund der Erfolgsaussichten, die Habitus, strukturelle Kopplung und Belohnungs- und Restriktionssysteme absichern. Doch Foley räumt ein und dies ist der entscheidende Punkt für diese Arbeit, dass in modernen – und man sollte anfügen: mobilen – Gesellschaften „the distribution of cultural practices and knowledge of their meaning can become extremely complex. We no longer have a simple local social system, but a complex one, with elements from many different local social systems thrown in.“ (FOLEY 1997, 23) Auch Foley rutscht damit implizit auf den Hybriditätsbegriff zurück, den wir bereits kennen. Doch eben nicht ganz, denn durch seine Ausrichtung am Habituskonzept ist das Verhalten, das er beschreibt, eben nur noch ein relativ lokales. Foley bezeichnet Kulturen als stets porös, als alles andere als homogen

---

<sup>152</sup> Vgl. GREENBLATT 1990, 49.

und als nicht von all ihren Mitgliedern geteilt (21ff). Genau an solchen homogenen Konzepten sind ja die Identitätsvorstellungen, wie wir sie gesehen haben, immer ausgerichtet. Sie berücksichtigen gewöhnlich nicht, dass Identitäten im Sinne des Habituskonzeptes Oberflächenphänomene sind, die nur aus unüberlegten (*pre-reflective*) Handlungsweisen abgeleitet sind. Identitäten sind in diesem Sinne eben auch nicht hybrid, sondern nur unterschiedlich erfolgreiche Strategien, mit denen versucht wird, am Kulturspiel teilzunehmen. Der Begriff der Hybridität, da ist Young voll zuzustimmen, verwirrt bei einer genaueren Analyse der kulturellen Mechanismen eher, als dass er hilfreich wäre.

Kultur, um im Bild zu bleiben, wäre damit zu beschreiben als ein zwangsläufig lokal begrenztes Spiel mit virtuellen Regeln, die sich je abhängig von den Teilnehmern verändern lassen. Diese Teilnehmer bringen unterschiedliche Habitus und unterschiedliche Erfahrungen in sozialen Kontexten mit ins Spiel. Die lokale Kultur ist aber Ausdruck dieser veränderten Teilnehmerstruktur, sie ist nicht das Ergebnis der Vermischung von Regeln, denn eine solche kann nicht stattfinden, wenn es feste Regelkodizes überhaupt nicht gibt. Kultur ist somit stets an der Gegenwart ausgerichtet, also an den Strategien der aktuellen Teilnehmer. Eine Zeitdimension kommt in das Kulturspiel über diejenigen Teilnehmer, die schon lange in ihm mitwirken, doch auch die haben nicht automatisch die erfolgreicher Strategien parat. Kultur besteht wohl nicht zuletzt im Aushandeln von Koalitionen, die an einzelnen Punkten ihre irreduzible Heterogenität mildern sollen.

Auf die beiden Felder des Kulturbegriffs angewandt lässt sich nun schlussfolgern: für den anthropologischen Bereich ist das entworfene Modell von Hybridität eine Überzeugung, die immer wieder durch mythisierende Konsolidierungen unterlaufen wird; und genau in dieser konsolidierten Form ist Kultur im anthropologischen Sinn mit Identität synonym. Im nächsten Kapitel wird dies anhand eines Literaturbeispiels noch illustriert werden. Für den ästhetischen Bereich gewinnt das Modell einen stabileren Charakter. Für Stephen Greenblatt stellt Kultur sowohl eine „Struktur von Beschränkungen“ als auch einen „Regulator und Garant von Bewegung“ dar (GREENBLATT 1990, 53): „Was etabliert wird, unter höchst unterschiedlichen Umständen und mit radikal divergierenden Folgen, ist eine Struktur, über die sich improvisieren lässt, eine Reihe von Mustern, die genügend Elastizität und genügend Raum für Variationen aufweisen, um die meisten Teilnehmer einer gegebenen Kultur aufzunehmen.“ (54) Und erst durch die Improvisation über das kulturelle Thema wird die beschränkende Grenze überhaupt sichtbar. Jemand, der sich gar nicht an diese Vorgehensweise hält, sondern das Thema, über das improvisiert werden darf, vollständig missachtet, wird von der Mehrheit gewöhnlich in andere Sphären versetzt, „sprich vertrieben, getötet oder zum Gott erklärt“ (54). Geniale, aber verehrte Autoren „sind wohl eher besonders brillante Improvisatoren als absolute Revolteure oder reine Erfinder“ (54).

Das ominöse *Thema*, das der Improvisation zugrunde liegt, muss in der Logik des Kulturspiels als virtuell verstanden werden. Es entspricht keinem reifizierten Katalog an Werten oder Verhaltensmustern, sondern vielmehr einer Momentaufnahme der Spielenden. Dabei ist zu beachten, was schon Wittgenstein für das Sprachspiel herausstrich: der Unterschied von Beschreibung und Erklärung. Die Grammatik einer Sprache beschreibt diese, erklärt sie aber nicht<sup>153</sup>. Man muss das Spiel spielen, um es gänzlich zu erfassen, steigt man aus, verflüchtigen sich auch die Regeln. Dies ist es, was der Linguist Foley mit den *cultural embodied practices*, was Bourdieu mit dem Habituskonzept bezeichnet; dies ist es, worauf ich hinweisen wollte, als ich von einem radikalen Gegenwartsbezug der Kultur sprach.

So lässt sich Kultur als ein „Netzwerk von Verhandlungen [negotiations] über den Austausch von materiellen Gütern, Vorstellungen und – durch Institutionen wie Sklaverei, Adoption oder Heirat – Menschen“ begreifen (55). „Große Autoren“ improvisieren virtuos mit den gerade herrschenden Codes im Kulturspiel. „Die von ihnen geschaffenen Werke sind Strukturen zur Akkumulation, Transformation, Repräsentation und Kommunikation gesellschaftlicher Energien und Praktiken.“ (55) Dabei bestimmt ein Code nicht den Verlauf eines Diskurses, er strukturiert ihn nur nachträglich und fördert das Verständnis einer gewissen Vorgehensweise. Er kann nicht als prospektives Instrument genutzt werden, verrät nichts über Kausalzusammenhänge, die reproduzierbar wären<sup>154</sup>. Ein Code beschreibt nur, er erklärt nicht.

Freilich enthält auch die Definition Greenblatts einen Haken: sie spricht von *großen Autoren*, die Meister der kulturellen Codes seien, doch sie sagt nicht, wie ein Autor zu einem großen Autor wird. Vielleicht strebt sogar jeder große Autor danach, im Sinne dessen, was wir von Deleuze und Guattari gelernt haben, zu einem kleineren Autor zu werden und dadurch die Codes eher in Frage zu stellen als sich ihrer zu bedienen. Welche Kulturstrategie der einzelne auch immer verfolgen mag, es scheint mir grundsätzlich nicht sinnvoll, eine Einteilung nach kulturellen Hintergründen vorzunehmen, die auf der Plattform der Literatur aufeinander träfen. Emine Özdamar, Driss Chraïbi oder Assia Djebar improvisieren über die nämlichen Kulturthemen wie andere zeitgenössische Autoren, der *modernen komplexen* Gesellschaft sei Dank. Ich möchte in den folgenden Abschnitten zeigen, wie die Texte dieser Autorinnen an theoretische Diskurse der internationalen Wissenschaft andocken und über sie im Sinne Greenblatts improvisieren; ich möchte zeigen, wie gewisse Motive, die einen vermeintlich eindeutigen kulturellen Stellenwert besitzen – wie etwa Bezugnahmen auf den Koran, auf das Wunderbare oder auf die Rolle der Frau in patriarchalen gesellschaftlichen Strukturen – ihre klare Zuordnung verlieren und somit zu genuin kulturellen Themen werden, die dadurch allerdings nicht kontextunabhängig typologisiert werden können,

---

<sup>153</sup> Vgl. WITTGENSTEIN 1945, Zif.496.

<sup>154</sup> Vgl. dazu GEERTZ 1973, 27.

sondern über die improvisiert werden muss. Eine Einteilung in Kulturkreise erscheint mir literaturtheoretisch nicht einsichtig. Und der Begriff der interkulturellen Literatur führt wie der der Hybridität zur irrigen Annahme, wir hätten es bei den so rubrizierten Texten mit kulturellen *Misch*formen zu tun.

## **II. Alternative Lektüren**

## II.1 Yoko Tawada und das Unbehagen der Identität

„Eigentlich darf man es niemandem sagen, aber Europa gibt es nicht“ stellt Yoko Tawada ganz lapidar in einem Essay fest. In dessen erstem Abschnitt gibt sie ein fiktives „Gespräch mit Xander, einer Figur aus [ihrer] Erzählung *Das Bad*“ (TAWADA 1996, 45) wider. Dieser Essay, ja schon sein erster Abschnitt geben erste Anhaltspunkte für eine literarische Annäherung an den Begriff der kulturellen Identität.

Zunächst verdient die Gesprächsanordnung, die Tawada in ihrem Essay entwirft, besondere Aufmerksamkeit: Das Thema des ersten Abschnitts sind die Bedeutung und die Lokalisation der Hautfarbe. Damit werden Kategorien wie *Rasse* oder *Ethnie* aufgerufen, die als Grund für Stigmatisierung und körperliche Gewalt zum Angelpunkt vieler Romane und Erzählungen der interkulturellen Literatur geworden sind. Allerdings entfaltet Tawadas Text noch weitere Dimensionen der Analyse. Zu nennen wäre erstens die Kategorie *Geschlecht*, denn es ist wohl kein Zufall, dass der Gesprächspartner der Erzählerin Xander heißt und also männlich ist. Darüber hinaus fällt zweitens der Name der Figur auf: *Xander* verweist – mehr noch als die Langform *Alexander* – auf seine griechischen Ursprünge. Griechenland ist nun aber als Wiege der abendländischen Kultur im Diskurs um eine europäische kulturelle Einheit fest verankert. Mit diesen drei Kategorien – ethnische Zugehörigkeit, Geschlecht und kulturelle/politische Traditionen – benennt Tawada die verbreitetsten Gliederungspunkte für nationale oder regionale Identität.

Tawada gelingt es allerdings, durch ihre erzählerische Anordnung ein Moment einzuführen, das die gerade genannten Kategorien übergreift und destabilisiert, denn sie unterhält sich mit einer *literarischen Figur*, noch dazu mit einer, die sie ausdrücklich *selbst erschaffen* hat. Die Figur Xanders hängt so, obwohl sie alle hegemonialen Merkmale in sich vereinigt (weiß, männlich, westlich) von der Erzählerin ab, die als der genaue Gegenpol konzipiert ist (farbig, weiblich, fernöstlich). Damit schafft Tawada eine gelungene Parodie: Obwohl es doch seit Edward Said eine verbreitete Auffassung ist, dass das Bild des orientalistischen Anderen phantasmatische Züge besitzt, dreht sie die Verhältnisse um. Der westliche weiße Mann wird in ihrem Essay zu einer fiktionalen Instanz, die der Phantasie der Erzählerin entspringt, die ihrerseits das kulturelle Andere verkörpert. Ist dies bereits eine Umkehrung des kolonisierenden Blicks wie Homi Bhabha ihn beschreibt<sup>155</sup>? Welche Elemente müssen gegeben sein, damit eine Umkehrung nicht einfach Affirmation der hegemonialen Verhältnisse, sondern deren Parodie ist, wie es z.B. Judith Butler in ihren Überlegungen zur Konstitution der Geschlechterrollen skizziert<sup>156</sup>?

---

<sup>155</sup> BHABHA 1993, 165. Vgl. dazu auch MILLER 1993, 75ff.

<sup>156</sup> BUTLER 1990, 215.

Yoko Tawada löst den Identitätsdiskurs in ihrer Erzählanordnung also von der ausschließlich ethnischen Kategorisierung und erschließt ihn in seiner Vielfalt: Sie problematisiert den Status von Realität innerhalb dieses Diskurses. Dies erreicht sie durch die beschriebene doppelte Fiktionalisierungsgeste (die Erzählerin unterhält sich mit ihrer eigenen Figur). In einer späten Replik auf die Anwürfe Jacques Derridas vom Ende der 70er Jahre, hat John Searle darauf hingewiesen, dass „as theorists“, zu denen er Derrida dann offenbar nicht zählt, „we are interested in the ontology of language, and the epistemological question – how do you know? – is irrelevant“ (SEARLE 1994, 648). Es wird zu klären sein, ob diese Aussage Searles ein Plädoyer für die Existenz von sinnerfüllter Sprache jenseits ihres Gebrauchs ist oder ob er damit vielmehr ein Interesse an der Funktionsweise von Sprache bekunden möchte, die nicht automatisch mit ihren Inhalten, ihrer Semantik zu tun hat. Für die Bestimmung des Verhältnisses von Realität und Fiktion lassen sich diesbezüglich die folgenden Fragen formulieren: In welcher Weise ist es möglich, die Identität von sprachlichen Äußerungen zu gewährleisten? Inwieweit kann man von stabilen Bedeutungen sprachlicher Einheiten ausgehen, sie benutzen und sich auf ihren Sinn berufen? Was bedeutet das für die Identifizierbarkeit des eigenen Willens, an welcher Stelle von Sprachhandlungen hat Intentionalität ihren Platz? Oder zerbricht das sprechende Subjekt und gibt so den Blick frei auf die Unmöglichkeit Sinn zu konstituieren? Inwieweit ist für die Möglichkeit des Subjekts der Gedanke einer Selbstpräsenz notwendig, die sich ihrerseits im Fadenkreuz von Derridas Logozentrismuskritik befindet?

Tawada ruft den Gegenstand möglicher Identifikation überhaupt auf, wenn sie die fiktionale und die reale Ebene in ihrem Essay verdoppelt (die Ich-Erzählerin ist die Autorin ihres Gesprächspartners – und somit auch seiner Äußerungen?) und über diesen Kunstgriff versucht, sämtliche anderen Kategorien, die zur Identifikation herangezogen werden, zu destabilisieren.

Wo aber ist die Identität eines Menschen zu verorten, fragt Tawada weiter und lenkt das Gespräch ihrer Figuren auf die unklare Lokalisierung der Farbe – im/am/auf dem menschlichen Körper:

„Glauben Sie wirklich, dass die Haut eine Farbe hat?“ fragte ich ihn zögernd, damit ich nicht in den Tonfall einer Aufklärerin verfiel.  
Er lachte kurz und antwortete: „Was für eine Frage. Oder glauben Sie vielleicht, dass die Farbe von ihrem Fleisch kommt?“ (TAWADA 1996, 45)

Tawadas Anordnung ist so beschaffen, dass Xander sich erstaunlicherweise gegen die Aussage wehrt, dass die Farbe in der Substanz des Körpers – im Fleisch – zu finden sei, dass er vielmehr wert darauf legt, den oberflächlichen Status dieses Phänomens festzuhalten. Dass es sich um ein physisches, um ein materielles Phänomen handelt, wird dagegen weder von ihm noch von der Ich-Erzählerin angezweifelt. Diese gebraucht die Ausdrücke *Aufklärerin* und später *Physiklehrerin* im Zusammenhang mit sich selbst, um diesen Punkt ihrer Aussagen zu unterstreichen. Hautfarbe



ist für beide durchaus ein physikalischer Effekt und damit ein Oberflächenphänomen, keine tiefer verwurzelte Eigenschaft. Um diesem Effekt eine Essenz zu verleihen muss eine stillschweigende Verschiebung vorgenommen werden:

„Ich konnte seine Absicht nicht verstehen: Falls für ihn die Identität als ‚Weißer‘ wichtig sein sollte, müsste er eher behaupten, dass keiner von den Weißen eine papierfarbene Haut besitze und dass die Gemeinsamkeit der sogenannten Weißen auf einer ganz anderen Ebene zu finden sei.“ (45f)

Die Erzählerin benennt hier einen Mechanismus, den ich mit Roland Barthes als Mythisierung bezeichnen möchte. Die Gemeinsamkeit der Weißen müsse auf einer anderen Ebene gesucht werden, mutmaßt sie, denn im primären semiotischen System wäre mit Barthes die bleiche Farbe einfach materieller Träger der Bedeutung *weiß sein* und nicht mehr. Die Identität als Weißer kann aber über ein solch – im Wortsinn – oberflächliches Phänomen nicht gesichert werden. Erst die Errichtung eines sekundären semiotischen Systems, ausgehend von dem seines Signifikats entleerten Zeichens, taugt dazu, eine nicht triviale Identität als Weißer zu stützen. Der „Vorrat an Geschichte“, den das ursprüngliche Zeichen dem sekundären System mitliefert, wird durch das sekundäre System usurpiert und für seine Zwecke verändert, „deformiert“, wie Barthes sagt (BARTHES 1957, 103). Es wird so getan, als könne man das Oberflächenphänomen mit einer Essenz in Verbindung bringen, doch

„in Wahrheit ist das, was sich in dem Begriff einnistet, weniger das Reale, als eine gewisse Kenntnis vom Realen; [...] das im mythischen Begriff enthaltene Wissen [ist] konfus, aus unbestimmten, unbegrenzten Assoziationen gebildet [...] Dieses Wissen ist keineswegs eine abstrakte, gereinigte Essenz; es ist eine formlose, instabile, nebulöse Kondensation, deren Einheitlichkeit und Kohärenz mit ihrer Funktion zusammenhängen.“ (99)

Es ist in etwa diese Bewegung, die die Erzählerin von ihrem Gesprächspartner erwartet und die sie gleichzeitig entlarvt. Doch damit nicht genug, sie gibt zudem Anhaltspunkte für eine alternative Sichtweise auf den gerade beschriebenen Komplex: „Damals betrachtete Xander die ‚weiße‘ Hautfarbe als einen Bestandteil seines Körpers und nicht als eine Metapher“ (TAWADA 1996, 45). Diese zweite Lösung ist es aber, die die Erzählerin stark machen möchte. Sie tut das mit größter Schlichtheit, ihr genügt die einfache Benennung der rhetorischen Figur, die sich hinter einer Essentialisierung der weißen Hautfarbe zu verbergen sucht. Erst die Konzeption von Hautfarbe als Metapher bringt den Leser auf die nun verfolgte Fährte: die Hautfarbe ist als Marker von Identität diskursiv erzeugt. Als physikalischer Effekt, als Effekt der Lichtbrechung wird die Hautfarbe dabei nicht in Frage gestellt, doch sie wird individuell unterschieden: „Das Licht spielt auf jeder Haut anders; bei jedem Menschen, in jedem Monat und an jedem Tag.“ (46) Zu der von der Er-

zählerin nicht an sich bestrittenen physikalischen Materialität<sup>157</sup> tritt an dieser Stelle ein Moment der Nicht-Identität. Auf der Haut desselben Menschen spielt das Licht anders, je nachdem, wann dies geschieht. Von einer Stabilität des reinen Zeichens erster semiotischer Ordnung kann also keine Rede sein. Die Unterscheidung macht, das entlarvt der Text immer deutlicher, überhaupt nur Sinn, wenn man die Hautfarbe essentialisiert und sie symbolisch auflädt, sie mit bestimmten Eigenschaften verbindet. Das physikalische Phänomen verschwindet ohne seinen Träger – „ohne Licht gibt es keine Farbe“ (46) – doch das sekundäre semiotische System bleibt erhalten. Es ist flexibel und kann immer andere Elemente des „Vorrat[s] an Geschichte“<sup>158</sup> des ersten Systems aktualisieren, so dass es sich dem argumentativen Zugriff stets zu entziehen vermag. Ist also jede Form der Bezeichnung bereits eine Essentialisierung? Verhilft allein die praktische, die kommunikative Notwendigkeit der relativen Sinnstabilität eines Zeichens jeder sprachlichen Äußerung schon zu einem ausreichenden Nährboden für die Ausbreitung sekundärer Zeichenhaftigkeit? Und wenn ja, wie soll man damit umgehen?

Die Hautfarbe ist ein Wahrnehmungs- und als solches ein Kulturphänomen, denn, so die Erzählerin, „wenn man sich in einer Finsternis befindet, [...] so bietet sie uns die Chance, unsere Augen von den täglichen Bildern zu befreien.“ Tawada hätte hier wohl auch von *all*täglichen Bildern schreiben können, doch ist aus ihrem Text ohnehin schon hinreichend klar geworden, dass sie sich auf Bilder bezieht, wie sie durch mythologische Systeme im Sinne Barthes' entstehen. Zu ihnen gehört jedoch das Vertrauen in die Unhintergebarkeit der eigenen Wahrnehmung, die ihrerseits wieder kulturell geprägt ist – so wenigstens die Erzählerin: „Weil uns die optische Wahrnehmung zu leicht fällt, bleiben wir dabei meistens zu passiv. Aus Faulheit übertragen wir Sprachbilder ins Optische, anstatt das Spiel des Lichtes in Sprache zu übersetzen.“ (46) Die Entscheidung, sich dem Blick zu unterwerfen und ihn zum Ausgangspunkt aller weiteren Identifikationsmechanismen zu nehmen, ist für sie dabei eine europäische Besonderheit: „Der Körper, der gesehen werden will und muss, ist ein europäischer Körper.“ (47) Die optische Wahrnehmung, so die hier vorgetragene These, ist konstitutiv für die europäische Art der Identifikation.

Doch ist dies nicht das einzige Spezifikum, das Tawada Europa zuschreibt. Sie vergleicht es vielmehr mit „zwei Theaterfiguren“, einer weiblichen und einer männlichen. „Die männliche Figur der Europa wünscht sich vor allem, dass sie vom Publikum betrachtet wird“ (47). Die Selbstbeschreibung Europas, die so charakterisiert wird, läuft auf eine interessante Form der Selbstausslöschung zu. Der Wunsch betrachtet zu werden bekommt so eine weitere Dimension. Er bezeichnet nicht mehr nur, wie im Gespräch mit Xander zu Anfang, die mythisierende Aufladung sinn-

---

<sup>157</sup> Das Insistieren auf der Physis ist etwas, das Tawadas Sichtweise mit der feministischen Perspektive verbindet: die Einteilung des Körpers schafft Wirklichkeit und kann als solche nicht abgeschafft, sondern allenfalls persifliert werden. Vgl. zu Physis und Materialität BUTLER 1993, 22f, zum Gedanken der Persiflage BUTLER 1990, 201ff.

<sup>158</sup> BARTHES 1957, 97.

lich wahrnehmbarer Oberflächenphänomene. Die männliche Figur der Europa „ist eine Meisterin der Kritik [...]. Wenn sie nicht kritisiert wird, verschwindet sie“. Die Kritik ist in diesem Sinne eine Strategie der Selbstaffirmation. Europa schützt sich durch sie vor der gefürchteten Nicht-Existenz. „Sie kritisiert sogar eine andere Kultur, wenn sie zu sehr von ihr beeinflusst wird. Ihre Kritik lautet in diesem Fall: Warum bleibst du nicht du selbst? Warum ahmst du mich nach? Ich bin doch schlecht“. Die Kritik, so die Erzählerin weiter, sei die Grundform des Denkens dieser Figur Europas. Doch „Kritik ist für mich noch nie eine kreative Form der Äußerung über mich selbst und über das Fremde gewesen“ (48). Der Identitätsmechanismus, der hier entworfen wird, ist demnach ein rein negativer. Europa, so die These, entdeckt überall seine Spiegelbilder und Plagiatoren<sup>159</sup>. Doch diese Spiegelbilder sind nicht mehr, wie noch zur Hochzeit des Kolonialismus positiv besetzt; Europa ist selbst zu ihrer stärksten Kritikerin geworden.

„Die weibliche Figur der Europa ist diejenige, die in einer mythischen Zeit verlorengegangen sein soll“ (48). Europa, so die daran anschließende These wurde „bereits im Ursprung als eine Verlust-Figur erfunden“; ihre Realität ist in eine ferne unauffindbare Vergangenheit entrückt, ihr Wiederfinden ist Gegenstand unendlicher Debatten. Auch diese Figur ist demnach phantasmatisch. Während die „männliche Figur der Europa“ überall ihre Doppelgänger gesehen hat, ist die weibliche Figur allerdings reines Phantasma, verschwunden und nicht wieder aufzufinden. Tawadas Essay beschreibt so ein eklatantes Missverhältnis zwischen der ständig behaupteten Evidenz von Identität und zwischen ihrem demgegenüber geradezu lächerlich fiktiven Auftreten als Gegenstand des Diskurses. Europäische Identität ist, wie alle Identität, weder eine Summe von Oberflächenphänomenen, von Bildern – diese Vorstellung vergleicht die Erzählerin in Bezug auf Europa mit einer Umkehrung des Orientalismus – sie ist aber auch kein Tiefenphänomen, alle mythische Aufladung stellt sich letztendlich als Fiktion heraus.

Der Essay Tawadas lässt sich demnach bruchlos an die allgemeinen Vorgaben Michel Foucaults anschließen, die er für seinen Entwurf einer Archäologie des Wissens beschreibt:

« L'analyse énonciative est donc une analyse historique, mais qui se tient hors de tout interprétation : aux choses dites, elle ne demande pas ce qu'elles cachent, ce qui s'était dit en elles malgré elles le non-dit qu'elles recouvrent, le foisonnement des pensées, d'images ou de fantasmes qui les habitent [...]. » (FOUCAULT 1969a, 143)

Foucaults Theorie beinhaltet dabei keine explizite Kritik an der mythischen Aufladung von Sprache,<sup>160</sup> wie Barthes sie vorgetragen hatte. Sie möchte eher untersuchen, wie die Bedingungen der

---

<sup>159</sup> Zum Thema der europäischen Repräsentationspraxis und zum damit zusammenhängenden Glauben an die Universalität von Kommunikationsprozessen, vgl. meine Darstellung einiger Thesen Stephen Greenblatts zum Entdeckerdiskurs in dieser Arbeit, Kap. II.4.

<sup>160</sup> Zu einer Kritik am *Mythenrealismus* (VII) vgl. VON GRAEVENITZ 1987. Gerhart von Graevenitz schließt dabei zwar an Foucault an, versucht ihn aber insofern weiterzudenken, als er ihm eine Blindheit der eigenen Methode gegenüber nachweisen möchte: „[...] Foucaults ‚Diskurs‘-Begriff und die ihm komplementäre Methode [leugnen] ihren rhetorischen Fundus [...] und [wollen] sich gerade jenseits der auf ‚Tradition‘ und ‚Gewöhnung‘ zielenden rhetorischen

Möglichkeit von Wissens- und Bildbeständen, von Denken im allgemeinen und Vorstellungen von der Welt im speziellen zustande kommen.

« Décrire un ensemble d'énoncés non pas comme la totalité close et pléthorique d'une signification, mais comme une figure lacunaire et déchiquetée ; décrire un ensemble d'énoncés non pas en référence à l'intériorité d'une intention, d'une pensée ou d'un sujet, mais selon la dispersion d'une extériorité ; décrire un ensemble d'énoncés, non pas pour y retrouver le moment ou la trace de l'origine, mais les formes spécifiques d'un cumul, ce n'est certainement pas mettre au jour une interprétation, découvrir un fondement, libérer des actes constitutants ; ce n'est pas non plus décider d'une rationalité ou parcourir une téléologie. C'est établir ce que j'appellerais volontiers une *positivité*. » (FOUCAULT 1969a, 164)

Die Analyse dieser *positivités* schließt nun an meine Überlegungen aus dem ersten Teil an. Sie folgt der Überzeugung Foucaults, dass Bedeutung stets diskursiv erzeugt ist und dass eine bestimmte Textbedeutung durch die Orientierung an gewissen Ordnungsprinzipien hergestellt wird. Für die Textbedeutung der interkulturellen Literatur werden dabei häufig die Ordnungsprinzipien der Biographie, des Autors, sowie des kulturellen Hintergrunds, der sozialen Gefügtheit der ethnischen Herkunftsgesellschaft<sup>161</sup> in Anspruch genommen. Diese Ordnungsgrößen bestimmen herkömmlicherweise das *sujet* eines Textes der interkulturellen Literatur.

Der nun folgende zweite Teil wird in mehreren ausführlichen Textanalysen versuchen, diese herkömmlichen Größen, die bisher den Umgang mit den Texten der interkulturellen Literatur prägen, als die interpretationsleitenden Größen in Frage zu stellen. Die erste Analyse befasst sich ganz mit der Instanz des Autors, weshalb ihr ein längerer Abschnitt zu dessen Theoretisierung vorangestellt ist. Die hier besprochenen Fragen sind solche, die in Diskussionen des Verhältnisses von Autor und Text immer wieder auftauchen. Die aus dieser Diskussion hervorgehenden Elemente werden dabei bereits in Hinblick auf Driss Chraïbis Roman *L'inspecteur Ali* aufgeführt, der sie – so die zentrale These meiner ersten Interpretation – wieder aufnimmt und sie in einer *mise en abyme*-Struktur kritisch gegen die allzu einfache Kopplung eines Textes an seinen Autor wendet. Chraïbis Text lässt dabei sowohl eine allgemeine Lektüre (Verhältnis zwischen Autor und Text) als auch eine speziellere Lektüre zu, die sich auf eine Reflexion des Stellenwertes ethnischer und kulturenspezifischer Kriterien innerhalb dieses Verhältnisses bezieht.

Das darauffolgende Kapitel beschäftigt sich mit einem Bestandteil des kulturellen Hintergrundes, nämlich den Geschlechterverhältnissen sowie mit den Familienbildern in christlich bzw. islamisch geprägten Gesellschaften. Assia Djebars *Les nuits de Strasbourg* thematisiert und durchbricht

---

Prägungen etablieren [...]“ (XXI). Foucaults Diskursbegriff wäre somit bei allen Meriten selbst noch dem Mythenrealismus verhaftet.

<sup>161</sup> Es ist sehr schwierig, hier eine angemessene Begrifflichkeit zu entwickeln. Ich beziehe mich mit diesem Begriff auf den Rückbezug auf die Gesellschaft, in der der Autor oder manchmal eben nur seine Eltern geboren worden sind. Daher kann nicht einfach von „Herkunftsgesellschaft“ gesprochen werden. Entscheidend ist, dass der Bezug zu dieser über ethnische Kriterien über die direkte biographische Zugehörigkeit zu dieser Gesellschaft hinaus verlängert wird.

zugleich eine kulturell allzu eindeutig fixierte Bestimmung dieser Elemente. Ihre intertextuellen Verweise auf die sophokleische *Antigone* ermöglichen in *Les nuits de Strasbourg* eine allgemeine Lesart auf den Handlungsspielraum von Frauen in patriarchalen Gesellschaften hin. Kulturelle Konflikte kommen zwar auf der Handlungsebene vor, werden aber nicht an eindeutige kulturelle Schemata zurückgebunden. Inter- und intrakulturelle Konflikte werden in diesem Text gerade nicht typisiert unterschieden.

In Kapitel II.4 wird schließlich das Element des Wunderbaren und des Märchenhaften, das häufig auf vermeintlich „orientalische“ Erzähltraditionen bezogen wird, in alternativer Weise gelesen. Interpretationen verschiedener Texte erlauben es hier zum einen die übergreifende kommunikative Funktion aufzuzeigen, die diese Elemente haben. Zum anderen wird die produktive Dimension des Wunderbaren oder des Phantastischen in Bezug auf das Fremde und Unvertraute herausgestellt.

## II.2a Urheberchaft – Gültigkeit – Verantwortung

« Après avoir rêvé de devenir médecin, après avoir entamé une carrière de chimiste, Driss Chraïbi a trouvé enfin sa véritable voie, celle d'un admirable conteur avec la verve, le bonheur d'expression, le don de convaincre et de restituer la vie qui font de lui, aujourd'hui, l'un des meilleurs romanciers d'Afrique du Nord et, du même élan, l'un des meilleurs écrivains de langue française. » (ROBLES 1986, 1)

Diese Eloge Emmanuel Roblès', immerhin ein Mitglied der *Académie française*, auf Driss Chraïbi ist ein exemplarischer Fall für den Umgang der Literaturkritik mit der sogenannten interkulturellen Literatur. Die Vermengung biographischer und regionalisierender Details mit allgemein gehaltenen Lobesworten ist symptomatisch für den vermeintlichen Königsweg der Interpretation von Texten der interkulturellen Literatur. Die Forderung nach ästhetischer Anerkennung steht hier meist neben dem offenbar als unabwendbar empfundenen Rekurs auf den ethnischen oder regionalkulturellen Hintergrund der Autoren und Autorinnen.

Zunächst weist Roblès allerdings auf die beruflichen Irrwege hin, die Chraïbi lange Zeit verfolgte – was ihn jedoch zu keiner Zeit wirklich am Schreiben hinderte. Chraïbi feierte schon in den 50er Jahren des gerade vergangenen Jahrhunderts einige fulminante Erfolge. Zuvorderst ist hier ein Roman zu nennen, der als wütendes Plädoyer gegen die Zustände in der postkolonialen Gesellschaft Marokkos zu einem Schlüsseltext der *Littérature maghrébine d'expression française* geworden ist: *Le Passé Simple*. Dieser Roman ist gleichermaßen Grundstein für Chraïbis Erfolg wie Modell für die Einseitigkeit seiner Rezeption. *Le Passé Simple* ist vage autobiographisch, beschreibt die Probleme des Erzählers – der den Namen Driss Ferdi trägt – mit der marokkanischen patriarchal geprägten Gesellschaft, die entwürdigenden Umstände in den Koranschulen, die jede Individualität erstickende Erfahrung eines monarchisch-islamischen Umfeldes. Das Buch beschreibt den Ausweg, den die freiere westliche Kultur zu bieten scheint, aber auch die Frustrationen, denen sich ein Marokkaner stets ausgesetzt sieht, wenn er sich dieser Kultur zu nähern versucht, die Reserviertheiten, auf die er bei den Franzosen stößt, wenn er sich doch nur auf ihre kostbarsten und angeblich selbstverständlichsten Werte beruft: Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit.

Dieser Stoff hat im Falle von *Le Passé simple* zu einer Konstanz einiger Elemente für die Interpretation geführt, die durchaus als exemplarisch für den Sekundärdiskurs zur maghrebinischen Literatur gelten können<sup>162</sup>. Als Einheit stiftendes Element fungiert dabei in den meisten Interpretationen die Person des Autors, bzw. der autobiographische Bezug seiner Texte<sup>163</sup>. Der zentrale Charakter dieses Punktes wird bisher nirgends in Zweifel gezogen oder irgendwie relativiert; er

---

<sup>162</sup> Um nur einige Leitmotive zu nennen: die vehemente Ablehnung der patriarchalen Ordnung, vgl. YETIV 1977, aber auch des Kolonialismus, vgl. BET 1991; die Zerrissenheit zwischen den Kulturen, vgl. MARX-SCOURAS 1992, GARANE 1993, MEZGUELDI 1996; die Suche nach einer eigenen (aufgeklärteren) Interpretation des Islam, vgl. HAWLEY 1996, BOURGET 1998.

<sup>163</sup> Vgl. einprägsam konzentriert und außerdem noch ausgeweitet auf einen Autor der *littérature beur* (Mehdi Charef) AFOULLOUSS 1997.

scheint so klar zu sein, dass man den Eindruck gewinnt, eine Lesart, die nicht in dieser Weise fokussiert ist, sei den Texten nicht angemessen.

Diesen Gestus wiederholt nun Roblès im angeführten Zitat und geht sogar noch weiter: Driss Chraïbi ist inzwischen – glücklicherweise – auf seinen „wahren Weg“ gelangt, gleichsam seiner Bestimmung gerecht und also Schriftsteller geworden. Dieses Feiern der Person des Autors ist gerade vor dem Hintergrund der Rezeption der Texte Chraïbis bezeichnend und verräterisch, wenn es an sich auch nicht auf Autoren der Interkulturellen Literatur beschränkt ist. Doch gerade im Umgang mit dieser tritt ein Text immer sehr weit hinter seinen Verfasser zurück und ist von diesem in besonders eklatanter Weise abhängig, wie es in diesem Ausmaß für „gewöhnliche“ Nationalliteraturen nicht oder nicht mehr gilt. Michel Foucault hat zurecht bemerkt, dass der Autor für das Werk eine Homogenisierungsfunktion hat, dass er mit seinem immer wiederholten Namen die Ungereimtheiten und Widersprüche, die aus derselben Feder stammen, überbrücken soll (FOUCAULT 1969, 802). Dies gilt in der Tat für alle Literatur. Doch für die interkulturelle Literatur hat der Autor – zumindest nach der Vorstellung der meisten Interpreten – darüber hinaus eine viel „authentischere“ Rolle auszufüllen: Er ist eine Art Zeitzeuge, seine Texte sind Dokumente, die zwar fiktional sind, aber doch *vor allem anderen* auf einen historischen und/oder sozialen Hintergrund verweisen<sup>164</sup>. Während also Foucault die Nachträglichkeit und Fiktionalisierungstendenz des Autorbegriffs betont, wird in der Rezeption der interkulturellen Literatur bisher eher seine Simultaneität und faktische Beglaubigungstendenz herausgestrichen. Ohne den Bezug auf den Autor grundsätzlich als „naiv“ brandmarken zu wollen<sup>165</sup>, ist ein Element doch sehr auffällig: Vor dem Hintergrund des Sekundärdiskurses zur interkulturellen Literatur hat man eher den Eindruck, als naiv zu gelten, wenn man autorkritische Positionen vertritt. *Diese* Brandmarkung geschieht aber nicht so sehr durch eine theoretische Auseinandersetzung mit solchen Positionen, sondern über deren weitgehende Aussparung. Das ist umso erstaunlicher, als Vertreter autorkritischer Ansätze, wie Foucault oder Derrida, für die postkoloniale Literaturtheorie eine gewichtige Rolle spielen.

Es scheint mir deshalb angeraten zu sein, Begriffe wie den der Identität auch in diesem Kontext zu lesen. Mein Eindruck ist, dass Chraïbi mit diesem Begriff auf den sprachphilosophischen und literaturwissenschaftlichen Diskurs der letzten Jahrzehnte anspielt, dass seine Romane – im vorliegenden Fall behandle ich vor allem *L'inspecteur Ali* – eben auch und vielleicht sogar vor allem Überlegungen zu literaturtheoretischen Problemstellungen enthalten. *Identität* wäre in diesem Sinne nicht so sehr in Bezug auf autobiographische Details oder kulturelle Hintergründe hin zu se-

---

<sup>164</sup> Vgl. hierzu erneut die *commande implicite*, derzufolge Texte Autorinnen mit Migrationshintergrund genau diese Funktion zu erfüllen haben (BONN 1996, 3).

<sup>165</sup> Eine Tendenz, die JANNIDIS ET AL. 1997, 3 beklagen; ich gehe auf die Kritik an der Kritik am Autor im folgenden noch ausführlicher ein.

hen. Dieser Begriff wäre vielmehr ein Hinweis für die Schwierigkeiten, die eine solche Gleichsetzung impliziert. In dieser Arbeit soll demnach die Problematisierung von stabiler Identität nicht als Reflexion auf einen *realen Zustand* der Autoren und ihrer Landsleute (wer auch immer diese sein mögen) gelesen werden, sondern als Bezugnahme auf die theoretische Erschütterung dieser Kategorie in den letzten 30-40 Jahren. Diese Akzentverschiebung führt zusammen mit meinen Überlegungen in Kapitel I.3 dazu, den Autorbezug der bisherigen Interpretationspraxis in Bezug auf die interkulturelle Literatur tendenziell abzulehnen. Anders gesagt will es mir scheinen, als lieferten vor allem neuere Texte der interkulturellen Literatur in einer *mise en abyme*-Struktur Argumente gegen den bisherigen literaturwissenschaftlichen Umgang mit ihnen.

1991 erschien ein Buch Chraïbis, das ich zum Anlass nehmen möchte, genau diese These zu überprüfen. Es handelt sich um den Roman *L'inspecteur Ali*, mit dem Chraïbi seine Hinwendung zu dem für ihn neuen Genre des Kriminalromans einleiten sollte<sup>166</sup>. Dabei gehört *L'inspecteur Ali* selbst nicht zu dieser Gattung<sup>167</sup>, sein Thema ist vielmehr der künstlerische Schaffensprozess. Es geht in diesem Text um das Verhältnis eines Autors zu seiner Produktion: Wie wird in einem Text Bedeutung erzeugt? Inwieweit ist an diesem Prozess der Autor beteiligt und welche Auswirkung hat seine Intention auf den Rezeptionsvorgang? Welche Konsequenz hat all dies für Fragen der Verantwortlichkeit für einen Text, für sprachliche Äußerung insgesamt?

Ich möchte in diese Fragen zunächst allgemein einführen, um sie schließlich durch die Interpretation des *Inspecteur Ali* miteinander zu verknüpfen. Dazu beschäftige ich mich in diesem Kapitel mit der Instanz des Autors und den autorkritischen Positionen, die ihren sinnfälligsten Ausdruck im Titel des 1968 erschienen Textes von Roland Barthes erhalten haben: *La mort de l'auteur*. Vor allem diese Formel wird in den letzten Jahren zum Anlass für Attacken genommen, die den Autor rehabilitieren sollen. Eine differenzierte Betrachtungsweise wäre hier wünschenswert und wird auch von den Verfechtern einer stärkeren Betrachtung der Instanz *Autor* eingefordert<sup>168</sup>.

Ich möchte in diesem Zusammenhang drei verschiedene Aspekte der Argumentation unterscheiden und mich ihnen im folgenden nacheinander widmen, um die so gewonnenen Erkenntnisse anschließend für die Interpretation des *Inspecteur Ali* zu nutzen. Die drei Aspekte sind: das Recht des Autors an seinem Text, die Instanz, die über die Gültigkeit seiner Interpretation entscheidet und die Verantwortung des Autors für seinen Text.

Es kann bei der Behandlung dieser drei Aspekte nicht um Vollständigkeit gehen, denn die genannten Problemfelder gehören zur Grundausstattung des wissenschaftlichen Umgangs mit Sprache und Literatur. Die Auseinandersetzung mit ihnen soll diese grundlegenden Motive der

---

<sup>166</sup> Es sind inzwischen schon drei *Inspecteur Ali*-Krimis erschienen: CHRAÏBI 1993, 1996 und 1997.

<sup>167</sup> Weder zu den Merkmalen der Kriminal- noch zu denen der Verbrechensliteratur passt der vorliegende Roman. Zu diesen Begriffen vgl. grundlegend NUSSER 1992, 1.

<sup>168</sup> Vgl. BURKE 1992, 17f; JANNIDIS ET AL. 1997, 34.



Autorschaftsdebatte ausbreiten, um sie im Romantext Chraïbis identifizieren zu können. Gerade dieser weite Skopus soll zeigen, dass das Auftauchen eines Autors in einem literarischen Text viel mehr impliziert als einen autobiographischen Bezug: Bei Chraïbi geht es darum, das Verhältnis von Autor und Text selbst zu beleuchten.

Diese Sichtweise ist in der Tat eine Umkehrung der Frage: „comment la liberté d'un sujet peut-elle s'insérer dans l'épaisseur des choses et lui donner sens“? (FOUCAULT 1969, 810) Es geht also nicht darum, den Text Chraïbis daraufhin zu betrachten, wie das Thema der Bikulturalität – der Stoff also – den die koloniale Spannung zwischen dem Maghreb und Frankreich liefert, aufgenommen wird, um durch ihn die Kompaktheit der Dinge – d.h. die Spannungen selbst – zu beschreiben.

„Mais poser plutôt ces questions: comment, selon quelles conditions et sous quelles formes quelque chose comme un sujet peut-il apparaître dans l'ordre des discours ? Quelle place peut-il occuper dans chaque type de discours, quelles fonctions exercer, et en obéissant à quelles règles ? Bref, il s'agit d'ôter au sujet (ou à son substitut) *son rôle de fondement originnaire*, et de l'analyser comme une fonction variable et complexe du discours.“ (FOUCAULT 1969, 810f; Hervorhebung von mir, B.S.)

Es ist in dieser Perspektive von großem Nutzen, Chraïbis Text nicht als Ausarbeitung eines bestimmten Stoffes (etwa: *Kultur-/Identitätskonflikt unter postkolonialen Bedingungen*) zu lesen, sondern wahrzunehmen, dass sein Roman darauf angelegt ist, die Produktions- und Rezeptionsbedingungen von Literatur zu reflektieren. Die Rezeption der literarischen Produktion des Protagonisten, wie sie im Roman dargestellt wird, hat nichts mit dessen eigenen Erwartungen oder Intentionen beim Schreiben zu tun. Dies spiegelt die Produktionsverhältnisse, unter denen Literatur im allgemeinen entsteht und ironisiert einen allzu produktionsästhetischen wissenschaftlichen Diskurs, der das Produkt zugunsten des Produzenten aus den Augen zu verlieren droht<sup>169</sup>.

Unter diesem Blickwinkel möchte ich die These wagen, das *sujet* des *Inspecteur Ali* sei nicht so sehr der angesprochene Kulturkonflikt, sondern – viel umfassender – die Identität von Sprache oder Personen mit sich selbst, bzw. die Verbindung eines Autors mit seinem Werk, die Zuordnung einer Äußerung zu ihrem Sprecher oder Schreiber. So gewendet wird aus „l'un des meilleurs romanciers d'Afrique du Nord“, assoziiert mit postkolonialem Kulturkonflikt, vielleicht wirklich auch in einer allgemeineren Wahrnehmung „l'un des meilleurs écrivains de langue française.“ Eine Autorität wie Emmanuel Roblès mag zur Ineinssetzung dieser beiden Bezeichnungen allein durch sein Urteil einen Beitrag leisten, wirklich vollendet ist sie erst, wenn Autor, *sujet* und Romantext nicht mehr als interdependentes Gesamtkunstwerk rezipiert werden, sondern wenn diese

---

<sup>169</sup> Ich hoffe, es ist bisher ausreichend deutlich geworden, dass sich dieser Vorwurf auf die Behandlung der interkulturellen Literatur bezieht, die innerhalb einer dieses Problem weitgehend berücksichtigenden Interpretationspraxis zu einer Enklave des starken Autorbezugs geworden ist.

homogenisierende Amalgamierung, wie dies für den Rest der Literatur schon längst der Fall ist, als das gesehen wird, was sie ist: mindestens problematisch.

*Prolog: Was ist ein Autor?*

Im Jahr 1997 fand im Kloster Irsee eine Tagung mit dem Titel *Rückkehr des Autors?* statt. Im Vorwort zum 1999 publizierten Tagungsband (JANNIDIS ET AL. 1999) verkünden die Herausgeber, sie könnten das Fragezeichen für die Veröffentlichung aufgrund der Ergebnisse des Symposiums guten Gewissens streichen.

Jedoch wird im einleitenden Forschungsüberblick schnell klar, dass der Autor im eigentlichen Sinne nie verschwunden war, sondern dass er sowohl für die wissenschaftliche Interpretation von Texten und erst recht im außeruniversitären Umgang mit Literatur stets seinen festen Platz hatte. Worin bestand dann die Notwendigkeit seiner Rehabilitation? Die Autorinstanz war, so der Vorwurf der Herausgeber, lediglich aus den Theoriedebatten verschwunden, in ihnen war jede Bezugnahme auf den Autor von vornherein als naiv geächtet<sup>170</sup>.

Schon der Titel der Einleitung – *Rede über den Autor an die Gebildeten unter seinen Verächtern* – zeigt, worin das tiefsitzende Anliegen ihrer Autoren besteht: sie wollen den Autor als theoretisches Element der Interpretation retten:

„Der Verdacht drängt sich auf, dass die theoretische Reflexion über den Autor zentralen Formen des wissenschaftlichen Umgangs mit literarischen Texten nicht gerecht wird. Die Praxis der Interpretation(en) literarischer Texte demonstriert vielmehr legitime, ja notwendige Verwendungsweisen des Autorbegriffs, die von der Theoriediskussion nicht angemessen wahrgenommen werden.“ (4)

Schwierig sind in diesem Zusammenhang Kollektivbegriffe wie „die Theoriediskussion“ oder „die Interpretation(en)“. Sie sind nicht weniger problematisch als der Bezug auf „den Autor“, dessen differenzierte Betrachtung sie im folgenden anmahnen: Es gebe in der Geschichte der Literatur verschiedene Autorbegriffe, die nicht alle auf das biographische Individuum fokussiert seien. Diese Bemerkung ist ohne Zweifel zutreffend, doch den Spieß umzudrehen und „die Theoriediskussion“ deshalb der partiellen Blindheit zu bezichtigen, kann nicht die Antwort auf den beklagenswerten Dogmatismus sein, der sich, wie bei jeder erfolgreichen Theorie, zweifellos auch im Anschluss an Barthes' *La mort de l'auteur* oder Foucaults *Qu'est-ce qu'un auteur?* gebildet hat. Der Gestus, den Titel von Tagungsband und Einleitung erkennen lassen, ist ebenso undifferenziert wie das, was von ihnen kritisiert wird.

Dabei ist eine solche Kampfhaltung gar nicht nötig, denn Seán Burke, auch mit einem Artikel in *Rückkehr des Autors?* vertreten, hat bereits 1992 in seinem vielbeachteten *Death and Return of the*

---

<sup>170</sup> JANNIDIS ET AL. 1999, 3.

*Author* gezeigt, dass die Diskussion um die Instanz des Autors weitergeht und dass in manch einem Fall – Burke erläutert dies am Verhältnis von Derrida und seiner Rezeption – die ursprünglichen Theorien selbst viel differenziertere Aussagen über die Kategorien *Autor* und *Autorville* gemacht haben, als es ihre Rezeption erahnen lässt<sup>171</sup>. Exponenten poststrukturalistischer Ansätze wie Barthes, Foucault oder Derrida werden folglich nur relativ schwach kritisiert, um schließlich nicht näher bestimmte Interpreten in deren Tradition umso schärfer anzugehen<sup>172</sup>.

Nichtsdestoweniger geben Jannidis und Burke wichtige Hinweise für eine Differenzierung der Autorkritik. Ihre Analysen sind häufig sehr viel überlegter und brauchbarer als ihre polemischen Riposten auf den Titel von Roland Barthes' Aufsatz. Kehren wir noch einmal zum obigen Zitat aus JANNIDIS ET AL. 1999 zurück. Es ist für meine Zwecke relevant, dem hier implizit gemachten und später ausgeführten Hinweis auf einen eklatanten Widerspruch in der Rezeption von Literatur insgesamt nachzugehen. Denn es ist kaum zu bestreiten, dass z.B. den Forderungen, die Barthes in *La mort de l'auteur* erhebt, nur unzureichend nachgekommen wird, zumal in der Behandlung der interkulturellen Literatur. Barthes schreibt:

„[...] un texte est fait d'écritures multiples, issues de plusieurs cultures et qui entrent les unes avec les autres en dialogue, en parodie, en contestation; mais il y a un lieu où cette multiplicité se rassemble, et ce lieu, ce n'est pas l'auteur, comme on l'a dit jusqu'à présent, c'est le lecteur" (BARTHES 1968, 495).

Der Leser, auf den Barthes hier zielt, ist allerdings nicht der professionelle Leser, d.h. der Kritiker. Dessen Macht ist für Barthes untrennbar an die unangefochtene Stellung des Autors gebunden. Indem er die *eine* gültige Interpretation liefert ist er nur Sprachrohr des Autors, und Vollstreckungsinstanz seines Willens.

„Donner un Auteur à un texte, c'est imposer à ce texte un cran d'arrêt, c'est le pouvoir d'un signifié dernier, c'est fermer l'écriture. Cette conception convient très bien 'à la critique, qui veut alors se donner pour tâche importante de découvrir l'Auteur (ou ses hypos-tases : la société, l'histoire, la psyché, la liberté) sous l'œuvre : l'Auteur trouvé, le texte est 'expliqué', le critique a vaincu" (494).

Gerade an dieser Stelle wird deutlich, dass Barthes' Autorkonzept sehr weitreichend ist: Der Versuch des Interpreten eine im emphatischen Sinn richtige Deutung des Autorworts zu finden ist verächtlich, weil er den Text schließt und ihn so auf seinen Ursprung zurückwendet, ihn seiner Zukunft beraubt. Der Ursprung des Textes liegt im Autor, seine Bestimmung aber im Leser, so

---

<sup>171</sup> Vgl. BURKE 1992, z.B. 138. Burkes Analysen sind in einigen Punkten sehr pertinent, in anderen lassen sie aber wieder die gleichen Mechanismen erkennen wie diejenigen von JANNIDIS ET AL. 1999. Jedenfalls lässt sich feststellen, dass die polemische Forderung nach der Rückkehr des Autors in einem eigenartigen Widerspruch zu den Analysen Burkes, Jannidis' u.a. selbst stehen.

<sup>172</sup> So richtet sich etwa die gesammelte Stoßkraft von JANNIDIS ET AL. 1999 nicht etwa gegen eine klar bestimmte Theorie, sondern gegen eine „gegenwärtige *opinio communis*“ (17), zu der es leider keine Fußnote gibt – sehr auffällig bei der sonst doch sehr reichhaltigen Dokumentation des wissenschaftlichen Diskurses um die Autorproblematik.

hat es Barthes formuliert, wobei *der Leser* hier als Kollektivbegriff gebraucht ist, als die Vielzahl der Leser, die den Text stets anders zu deuten berechtigt sind, als dies vor ihnen der Fall war.

Doch Barthes geht noch weiter, er wittert hinter dem Autorbegriff andere Begriffe wie Gesellschaft, Geschichte etc., die seine Essenz bilden. Seine Bedenken sind verständlich. Er fürchtet bei all den aufgezählten *Hypostasen des Autors* eine Knebelung des freien Spiels des Textes. Er fürchtet, dass die Produktion von Bedeutung in einem Text durch diese Instanzen (den Autor und seine Hypostasen) ausschließlich an den historischen Moment seiner Entstehung oder seine Produktionsbedingungen gebunden wird (eine Fokussierung, die ja auch in der diskursanalytischen Praxis vorgenommen worden ist<sup>173</sup>), möchte dem Text aber seine unvoreingenommene Lesbarkeit erhalten.

Hier tun sich offensichtlich nicht nur praktische Probleme auf (auf welcher Grundlage darf ein Text noch interpretiert werden?), sondern vor allem auch theoretische, denn wie kann man sich Lektüre anders vorstellen als durch bestimmte kulturelle Vorbedingungen – die Bartheschen Hypostasen des Autors – geprägt? Ist eine solch wechselnde Verankerung des Textes nicht genauso bedenklich wie die in der Zeit seiner Produktion? Wenn nein, warum nicht? Weil der Text nicht geschlossen werden kann, weil ihm die Autorität des Produzenten abgeht? – ein Fehlschluss, wie z.B. die Interpretationspraxis des sozialistischen Realismus beweist<sup>174</sup>. Nur: woran soll sich eine Lektüre denn dann orientieren? Barthes' Forderungen scheinen eher dahin zu gehen, die einmal gemachte Interpretation immer wieder zu verändern, keine Version jemals gelten zu lassen. Aber was macht dann eine Interpretation plausibler als eine andere<sup>175</sup>? Zu jeder Zeit, bei jedem Leser etwas anderes? Barthes gibt auf diese Fragen keine Antwort.

Wie man es dreht und wendet, Lektüre bleibt immer mit personalen, mit historischen oder epistemischen Instanzen verbunden. Das kann Barthes nicht überzeugend ausräumen. Ob diese Notwendigkeit gleich „in essence theocentric“ (BURKE 1992, 25) ist, erscheint mir fragwürdig. Burkes Einwand, Barthes trage eher zur Konstruktion als zur Zerstörung des „Autor-Gottes“ bei (26), scheint mir als zu weitgehend, denn er unterschlägt den Bartheschen Impetus, einer ganzen (akademisch) gebildeten gesellschaftlichen Klasse das Deutungsmonopol über Texte abzuerkennen. Barthes, diese Einsicht scheint mir bei seiner Argumentation naheliegend, steuert geradewegs auf eine Popularisierung des literarischen Feldes zu. Deshalb sind innerakademische Argu-

---

<sup>173</sup> Als Beispiel sei genannt KITTLER 1984, ein Aufsatz mit dem Titel „Carlos als Karlsschüler“, in dem Friedrich Kittler versucht *Don Carlos* im Zusammenhang mit den Erlebnissen Schillers als Schüler der Hohen Carlsschule in Stuttgart zu lesen. Vgl. zur speziellen Art der historischen Bezugnahme in der Diskursanalyse grundlegend FOUCAULT 1969a, 230f; zum Begriff der Episteme in diesem theoretischen Rahmen, ebd. 250.

<sup>174</sup> Wobei dies wohl wieder ein Beispiel für die Macht von Kritikern wäre, die Barthes ja gerade im Bund mit der Instanz des groß geschriebenen Autors sieht.

<sup>175</sup> Diese Frage stellt auch HIRSCH 1967, wenn auch zu dieser Zeit noch nicht direkt an Barthes.

mente – so zutreffend sie sein mögen<sup>176</sup> – auch so fruchtlos für das Verständnis seines Textes, denn er versucht ja gerade eine Interpretationspraxis zu stärken, die sich auf nichts als den Text stützt.

Es geht mir hier nicht darum, Barthes in allen Punkten seines zweifelsohne polemischen Textes zu unterstützen, ich bin skeptisch gegenüber der anhaltspunktlosen Lektürepraxis, die als Fluchtpunkt des Bartheschen Textes durchaus vorstellbar ist. Die Kritik von Jannidis et al. an Barthes und seinen Nachfolgern ist ja die inhärente Kritik einer Praxis von Literatur und Interpretation, die das Fortbestehen des Autors als bedeutungsgenerierende Instanz demonstrieren. Doch demonstriert nicht die Existenz einer Lektüre ohne Hintergrundwissen auch die Schwächung des (groß geschriebenen) Autorprinzips? Man kann die Ansicht vertreten, dass eine solche Sichtweise einen Frontalangriff auf die gesamte Literaturwissenschaft darstellt. Das ist sicher richtig und deshalb sollte man bei der Analyse der Position Barthes' vielleicht lieber das Stichwort der Popularisierung weiter in den Vordergrund rücken und von ihm ausgehend nach ihrer überzeugenden theoretischen Ausgestaltung fragen, statt ständig mit Barthes' Kampfbegriff vom *Tod des Autors* zu hadern.

Ich möchte vorschlagen, die Popularisierung als eine Entmystifizierung zu lesen, als einen Einwand gegen Gemeinplätze einer Genieästhetik. Denn genau hierauf scheint mir Driss Chraïbi mit seinen Anleihen bei Barthes im *Inspecteur Ali* hinzuweisen<sup>177</sup>.

Vor diesem Hintergrund muss allerdings der oben von Jannidis formulierte Vorwurf neu überdacht werden. Vielleicht wird „die theoretische Reflexion über den Autor zentralen Formen des wissenschaftlichen Umgangs mit literarischen Texten nicht gerecht“ (JANNIDIS ET AL. 1999, 4), doch ob das für den „außeruniversitären Umgang mit Literatur“ (3) ebenso gilt, möchte ich bezweifeln, es sei denn Jannidis bezieht sich auf den zweiten großen Bereich des institutionalisierten Umgangs, auf das Feuilleton. Ich möchte hier keineswegs – das sei noch einmal betont – in Klassenkampfrhetorik verfallen, ich stimme Jannidis über weite Strecken zu und verstehe auch, dass er sich auf ein Segment des literarischen Lebens bezieht, für das seine Analysen zutreffend sind. Doch lese ich bei Barthes eben eine – wohlgemerkt nicht detailliert ausgeführte – Anspielung auf eine alternative Vorstellung vom Umgang mit Literatur, die er sich als vollkommen unbelastete Rezeption des Textes durch den Leser denkt – anders lässt sich für mich seine Kritik an der Hypostasierung der Autorinstanz nicht deuten.

Einerseits öffnet natürlich die Beschränkung auf die Text-Leser-Beziehung einer intuitiven Hermeneutik Tür und Tor. Doch liest man diesen Aspekt von Barthes' Text strategisch wohlwollen-

---

<sup>176</sup> Jannidis et al. zählen z.B. auf, dass es in der Geschichte der Literatur immer sehr unterschiedliche Auffassungen über den Stellenwert des Autors in Bezug auf die Interpretation seiner eigenen Werke gab (4ff).

<sup>177</sup> Vgl. zu Chraïbi und Barthes unten, besonders die Analyse von CHRAÏBI 1991, 183ff.

der, so bezieht er sich auf eine Unterscheidung zwischen gelehrtem Zugriff auf Sinn, der mit der Bestimmung von Qualitätsmerkmalen einhergeht, und einer spontaneren Form von Textbetrachtung, die auf ein vom Kulturbetrieb legitimes Informationssubstrat verzichtet<sup>178</sup>. Außerdem ist damit eine zweite Unterscheidung aufgerufen, nämlich die von hoher und populärer Literatur. Der beschriebene „oberflächliche“ Zugriff auf den Text wird bei populärer Literatur als angemessen empfunden, bei ihrer ernsten Variante jedoch nicht. Auch diese Unterscheidung wird bei Chraïbi aufgegriffen und problematisiert.

Andererseits ist eben auch in die von Barthes implizit attackierte Vorstellung vom Originalgenie ein ursprünglicher, von all den genannten Hypostasierungen unbeeinträchtigter Generierungsprozess von Sprache eingeschrieben, hier allerdings auf der Produzentenebene. Diese Konzeption des Autors scheint weitgehend – d.h. auch bei den Kritikern der Autorkritik – auf Ablehnung zu stoßen. Doch auch bei ihr muss beachtet werden, inwieweit sie nicht in einem außeruniversitären Bereich – und in diesem Fall meine ich z.B. die juristische Konstruktion des Urheberrechts – als ideenleitend für den Umgang mit Literatur zu gelten hat<sup>179</sup>.

Der autorlose Text scheint drei Hauptsorgen auszulösen, die alle drei mit dem Terminus *Beliebigkeit* umschrieben werden können. Erstens droht eine Beliebigkeit in der Originalität des Ausdrucks und folglich eine der Urheberschaft, denn, wie wir sehen werden, ist der persönliche Stil ein erfolgreiches Kriterium für die Zuordnung von Texten zu ihrem Autor. Mit diesem Problem möchte ich beginnen, denn diese Debatte ist schon einmal zur Geburtsstunde des Urheberrechts geführt worden. Sie dreht sich um die Frage, mit welchem Recht ein Autor die Originalität seiner Worte behauptet, die er doch in den öffentlichen Diskurs einspeist und somit zu einem allgemeinen Gut macht.

Zum zweiten droht die Beliebigkeit der Interpretation. Wenn es keine Autormeinung mehr gibt, d.h. wenn sie nicht mehr relevant ist für die Deutung eines Textes, dann stellt sich die Frage, wer oder was über die bessere und die schlechtere, die treffendere und die abwegigere Interpretation entscheiden darf.

Drittens droht eine ethische Beliebigkeit. Wer kann noch für die Worte seines Textes verantwortlich gemacht werden, wenn hinter ihnen kein Autorsubjekt mehr den Sinn zusammenhält? Dies ist eine zentrale Frage, die gerade an den Poststrukturalismus immer wieder gestellt wird und die ich ausführlich am Schluss dieses Kapitels behandeln will.

---

<sup>178</sup> In diesem Sinne ist er zweifellos der Antipode zu E.D. Hirschs Validitätskonzept, vgl. HIRSCH 1967.

<sup>179</sup> So rechtfertigt z.B. die Kategorie des Stils in ihrer Verquickung mit der Individualität des Autorsubjekts, wie sie von Fichte angesetzt wurde, die Zuordnung einer Äußerung zu einer bestimmten sprechenden oder schreibenden Person, vgl. FICHTE 1791, 412.

„Es ist bemerkenswert, dass das Nachdruckzeitalter mit der Genie-Periode der Literatur zusammentrifft; als hinge die Herrschaft über die Kopien damit zusammen, dass der Herrscher selbst nicht kopiert.“ (BOSSE 1981, 10) Heinrich Bosse rückt bereits zu Beginn seiner Darstellung über die Autorschaft und das Urheberrecht diese Auffälligkeit ins Zentrum des Interesses. Alle autor-kritischen Positionen von Barthes angefangen arbeiten mit dieser eigenartigen Koinzidenz. Kann es wirklich Zufall sein, dass das Phänomen Goethe – und mit einem anderen Wort kann man seine Ausnahmestellung innerhalb der deutschsprachigen Literatur fast nur litotisch beschreiben – gerade in diesem Zeitalter seinen Ausgang genommen hat, da es heftigste Auseinandersetzungen um die Eigentumsrechte an Gedankenmaterial gab? Im 12. Buch von *Dichtung und Wahrheit* nährt Goethe selbst diese Sichtweise, indem er innerhalb weniger Seiten seine Darstellung von adäquatem Textverständnis und eine Schilderung der Eigentumsverhältnisse aufeinander folgen lässt. Zwar gibt es hierbei keine Stelle, an der Goethe sich auf den Geniegedanken beruft, um ein Besitzrecht an geistigen Erzeugnissen zu fordern, doch die Nebeneinanderstellung der geschilderten Gedanken nebst mehrfacher Erwähnung von Klopstock und Herder verdienen doch ein bisschen Aufmerksamkeit, wenigstens in dem Kontext, der mich hier interessiert.

„Die Produktion von poetischen Schriften [...] wurde als etwas Heiliges angesehen, und man hielt es beinah für Simonie, ein Honorar zu nehmen oder zu steigern. [...] Demungeachtet war unter den deutschen Autoren eine allgemeine Bewegung entstanden. Sie verglichen ihren eignen, sehr mäßigen, wo nicht ärmlichen Zustand mit dem Reichtum der angesehenen Buchhändler [...]. Auch die mittleren und geringern Geister fühlten ein lebhaftes Verlangen, ihre Lage verbessert zu sehn, sich von Verlegern unabhängig zu machen.“ (GOETHE 1813, 517f)

Goethe bekundet in dieser Passage Verständnis für die Bedürfnisse der Autoren. Es wird deutlich, dass er die Schriftstellerei zu Zwecken des Broterwerbs durchaus angemessen findet. Es ist interessant, dass er unmittelbar im Anschluss an die von mir zitierte Stelle den Vorstoß Klopstocks beschreibt, seine Gelehrtenrepublik auf Subskription zu verkaufen und diese Bemühungen so als einen unmittelbaren Versuch kennzeichnet, die Rechte an den eigenen Gedanken in klingende Münze umzuwandeln<sup>180</sup>. Herder, dem Goethe nach den Äußerungen im 12. Buch zu urteilen durchaus wohlwollend gegenübersteht, hat nun aber diese Subskriptionspraxis scharf kritisiert, indem er das Verkaufen geistiger Erzeugnisse als Letternkrämerei bezeichnet und in seinem

---

<sup>180</sup> Auch Klopstock selbst gibt diesen Grund für seinen Aufruf zur Subskription der *Deutschen Gelehrtenrepublik* an, hofft dass die Subskribenden „den Gelehrten [...] dazu beförderlich seyn werden, dass sie zu dem wirklichen Besitze ihres Eigenthums gelangen“; zit. nach BOSSE 1981, 37.

Bekenntnis zum Genie, zur „geheiligte[n] Gabe der Götter“ deutlich gemacht hat, dass für ihn Literatur wesentlich über ihre greifbare Manifestation hinausgeht: „Wenn wahre Dichtkunst vor aller Schrift und nur vor derselben war: wie vielmehr war sie vor allem Druck, und vorm Druck unter solchen Umständen, in solchem Formate.“<sup>181</sup>

Goethe ist in seiner Position zu diesem Dissens zwischen Klopstock und Herder nicht eindeutig. Er scheint mir eine vermittelnde Strategie zu verfolgen, die diesen Konflikt nicht offen anspricht, stattdessen aber immer auf die geistig herausragenden Qualitäten der beiden Kontrahenten hinweist<sup>182</sup>. In Bezug auf Johann Heinrich Merck bringt er nämlich inhaltlich das Merkantile und das Kreative in Opposition (507), wo er es doch in der oben zitierten Stelle im Zusammenhang mit Klopstock nicht so genau mit dieser Kritik nimmt<sup>183</sup>. Vielleicht liegt es daran, dass Klopstock für ihn ein Genie, Merck aber nur ein Dilettant ist (398 bzw. 507). Zudem erklärt Goethe bereits im 10. Buch von *Dichtung und Wahrheit* das Gelegenheitsgedicht zur „ersten und echten aller Dichtarten“ (397), wo doch gerade dieses als Sinnbild für die Ökonomisierung der Literatur gelten kann<sup>184</sup>.

Was ist also von dem mäandernden Kurs zu halten, den Goethe in Bezug auf das Verhältnis von Geld und Literatur einschlägt? Um klarer zu sehen, möchte ich dazu noch einen Abschnitt zitieren, in dem Goethe zur Bibelexegese Stellung nimmt. Diese wird für ihn zum Muster für die Suche nach Wahrheit im Text ganz allgemein.

„Denn schon damals hatte sich bei mir eine Grundmeinung festgesetzt, ohne dass ich zu sagen wüsste, ob sie mir eingeflößt, ob sie bei mir angeregt worden, oder ob sie aus eigenem Nachdenken entsprungen sei. Es war nämlich die: bei allem, was uns überliefert, *besonders aber schriftlich überliefert werde*, komme es auf den Grund, auf das Innere, den Sinn, die Richtung des Werks an; hier liegt das Ursprüngliche, Göttliche, Wirksame, Unantastbare, Unverwüsthche, und keine Zeit, keine äußere Einwirkung noch Bedingung könne diesem innern Urwesen etwas anhaben, wenigstens nicht mehr als die Krankheit des Körpers einer wohlgebildeten Seele.“ (509; Hervorhebung, B.S.)

Danach kommt, was kommen muss, die Schrift wird als Körper und korrupte Fehlerquelle des geistigen Werks ausgemacht. Das Schriftkonzept wird zwar nicht in Opposition zur Sprache gebracht, diese vielmehr ebenso zur verderblichen Sphäre des Materiellen gerechnet, aber dennoch wird deutlich, dass sich Goethe hier auf eine Vorstellung des Geistigen bezieht, die zum Anlass für die poststrukturalistische Kritik geworden ist, nämlich auf eine Vorstellung, die in geistigen Erzeugnissen etwas Immaterielles verortet, das als Ziel der Interpretation freigelegt werden muss. Goethe nennt dieses Etwas „den Sinn der Sache“ (509), der durch das Sprachmaterial insgesamt

---

<sup>181</sup> HERDER 1778, zit. nach BOSSE 1981, 48.

<sup>182</sup> Vgl. GOETHE 1813, 398f zu Klopstock, 405, 408, 507 zu Herder.

<sup>183</sup> Auch was seine eigene Produktion betrifft hat Goethe offenbar die merkantile Seite des Literaturbetriebs gut beherrscht und zu nutzen verstanden, vgl. hierzu BOSSE 1981, 79f.

<sup>184</sup> Vgl. dazu BOSSE 1981, 80ff.



verschleiert werde. Dieser Sinn der Sache kann durch nichts verwüstet werden, er ist stabil, das Stabilste überhaupt an Sprache.

Dadurch dass Goethe diese Vorstellungen am Beispiel der Bibelexegese entwickelt, ist auch die Verbindung der Interpretation zur göttlichen Sphäre hergestellt. Der *Sinn der Sache* ist eben auch *das Göttliche*, das unverrückbar von Gott Gemeinte, dass nur durch den Verlust des Verstehens beim Menschen trübe und undurchsichtig geworden ist. Wer kann aber nun bei einer Schrift, die nicht die Bibel ist, in dieser Rolle sein, wer tritt demnach in der herkömmlichen geistigen Produktion an die Stelle Gottes? Burke hatte Barthes vorgeworfen durch seine harsche Ablehnung des Autors dessen göttliche Verfasstheit allererst zu begründen. Doch ich denke, man kann nicht leugnen, dass in den Äußerungen der Kanoniker der deutschen Klassik eine überaus wirkmächtige Tradition geschaffen wurde, die Barthes' Kritik, obwohl sie zugegebenermaßen polemisch ist, nicht ganz unangemessen erscheinen lässt. An den Äußerungen Goethes ist ablesbar, dass der Autor als Herr über sein Werk ganz zurecht über dieses verfügen und aus ihm finanziellen Vorteil ziehen möchte. Daher die Milde gegenüber der Position Klopstocks, die allerdings stets verknüpft ist mit der Betonung seines Genies. Der Standpunkt des Antipoden Herder wird dabei – sehr dezent, um die Schicklichkeit nicht zu verletzen und vielleicht, um sich selbst nicht mit dem Makel der *Letternkrämerei* zu beschmutzen – als Kronzeuge für diese Berechtigung angeführt (daher auch kein Wort über den Streit zwischen den beiden): Das Genie, die hehre Instanz, die von den Musen – also aus einer göttlichen Sphäre – ihre Eingebungen empfängt, wird von Herder genommen und als Rechtfertigung für die Forderung Klopstocks benutzt. Goethe synthetisiert hier im reinsten Hegelschen Sinne den allmächtigen Autor.

Zu dieser vermittelnden Position passt auch die Ablehnung des Sprachmaterials: der Text selbst ist immer einer Gefahr der Fehldeutung ausgesetzt, daher muss das Eigentliche in eine geistige Sphäre verlegt werden und zwar nicht in den Rezipienten, sondern in den Autor (509f). Denn bei aller Betonung des persönlichen Dialogs mit dem Text, bei aller Entgegensetzung von professioneller (Kritik) und privater Deutung, unterliegt Goethes Text ein unverbrüchliches Vertrauen, eine „aus Glauben und Schauen entsprungene Überzeugung“ (510), wie er es selbst formuliert, in die Möglichkeit eines unmittelbaren Verstehensprozesses, der zwischen dem Eigentlichen der Schrift auf der einen Seite und dem Inneren des Lesers auf der anderen Seite abläuft. Die Materialität des Textes korrumpiert diesen Verstehensprozess, den Dialog zwischen den Geistern, zwischen Autor und Leser.

Dass Goethe dies im 12. Buch nirgends ausdrücklich macht, liegt an seinem Vermittlungsprojekt zwischen den Antipoden Herder und Klopstock. Deutlich wird es an der bereits zitierten Stelle, wo er dem Publikum zu erklären versucht, worum der Urheberrechtsstreit entbrannte (517) und wo er die Heiligkeit der Poesie und die Ungehörigkeit, mit ihr Geld zu verdienen, nebeneinander

stellt. Goethe erklärt diesen Umstand in einem Ton, der klar macht: die Leserschaft vermag sich gar nicht mehr vorzustellen, worum es bei diesem Streit überhaupt ging. Aus der Formulierung sticht das Unverständnis für eine Position hervor, die den Autor von seinem Werk trennen möchte. In diesen selbstverständlichen Wendungen erreicht Goethe viel mehr, als er es in einer programmatischen Erklärung zu den Rechten des Autors je vermöchte. Er macht das Band zwischen Autor, Werk und *Sinn der Sache* zu einem natürlichen Umstand, der nicht angezweifelt werden kann.

Goethe beschreitet mit dieser Strategie einen anderen Weg als J.G. Fichte, der eine wichtige Rolle im Urheberrechtsstreit spielte und dessen Argumentation ich mich nun zuwenden möchte<sup>185</sup>.

Bis 1800 war der literarische Markt beherrscht von der Dyade Verfasser/Verleger. Die Verfasser produzierten Texte und verkauften diese an die Verleger, die sie verbreiteten. Störfaktor in dieser Symbiose waren vor allem die Nachdrucker, die Exemplare auf dem Markt erwarben, um sie dann auf eigene Faust zu vervielfältigen. Aus dieser unregelmäßigen Situation in Bezug auf die Vervielfältigung entstand nun der Urheberrechtsstreit. Die Verfasser verlangten einen Schutz vor den wild wuchernden Nachdruckpraktiken und wollten vor allem am literarischen Markt, d.h. an jeder neuerlich gedruckten Auflage eines Buches beteiligt werden.

Aus dieser Vorgabe leitete sich die Notwendigkeit ab, an einem Text Unverkäufliches und Verkäufliches voneinander zu trennen. Das Unverkäufliche eines Textes sollte dann den Autor dazu berechtigen, seine Vervielfältigung zu kontrollieren und aus ihr wirtschaftlichen Nutzen zu ziehen. Es bestand allerdings erwartungsgemäß Uneinigkeit darüber, wie die Unterscheidung zu treffen sei und worauf sie sich beziehe, worin genau also das Unveräußerliche des Textes bestehe. Es liegt, das konnten wir bereits bei Goethe verfolgen, in einer geistigen Sphäre und gewährleistet die unverbrüchliche Verbindung zwischen einem Autor und seinem Werk.

In der maßgeblichen juristischen Formulierung bei Johann Heinrich Feder sind dieses geistige Etwas die Gedanken des Autors. Man kann an einem Druckerzeugnis also nur ein „unvollständiges Eigentum“ erwerben bzw. aus Autorperspektive es nur eingeschränkt veräußern<sup>186</sup>. Doch wie sollte es möglich sein, dass man Gedanken äußert – und dies ist ja der Anspruch eines jeden, der einen Text veröffentlicht – gleichzeitig aber diese Gedanken für sich behält? Eine ziemlich interessante Frage, denn Verbreitung, Öffentlichkeit und Dauerhaftigkeit der niedergelegten Gedanken sind ja das Ziel eines Schriftstellers. Wie kann nun aber dieser Interessenkonflikt gelöst

---

<sup>185</sup> Ich stütze mich bei den nun folgenden Ausführungen zur Entstehung des Urheberrechts maßgeblich auf deren Aufarbeitung durch Heinrich Bosse, vgl. BOSSE 1981.

<sup>186</sup> FEDER 1780, 8, zit. nach BOSSE 1981, 52.

werden, d.h. einerseits an dem selbstverständlichen Wunsch nach breiter Rezeption festgehalten, andererseits aber der Wunsch nach dem Schutz des eigenen Gedankenguts formuliert werden?

Martin Ehlers schlägt einen (gedachten) Vertrag zwischen Leser und Autor vor, in dem sich jener verpflichtet, den „Absichten oder Intentionen des Redners getreu nachzukommen“ (BOSSE 1981, 55). Was hier eingeführt wird, ist nicht weniger als eine Asymmetrie zwischen Leser und Autor. Der Autor diktiert gleichsam mit seinem Text ein Vertragspalimpsest, mit dem sich der Leser entweder qua Rezeption einverstanden erklärt oder aber „das Eigenthumsrecht desjenigen [kränkt], von dem er die Gedanken bekommen hat“<sup>187</sup>. Dieser Vertrag sichert dem Autor die Herrschaft über die dem Text entnommenen Gedanken zu.

Die Problematik dieser Konstruktion ist nicht schwer zu erkennen, denn wo, fragt man sich sofort, endet das, was der Text selbst ausdrückt und also der Wille des Autors, und wo beginnt die eigene gedankliche Arbeit, zu der der Text anregt, ja, ausdrücklich anregen soll? Wie verhindere ich, dass der Text theoretisch das tut, was er praktisch offenkundig nicht tut, nämlich sich schließt? Die von Ehlers und anderen verfochtene Position, dass die Gedanken eines Textes Eigentum des Autors bleiben und das nicht Veräußerbare im Sinne Feders darstellen, nähert sich gefährlich einem Modell, das den Text zu einem kommunikationstheoretischen Container macht, zu einem Ding also, in dem ein bestimmter Sinn – die Gedanken des Autors nämlich – auf ewig eingeschlossen bleibt. Eine Weiterentwicklung der Gedanken wird zu einer Missachtung des Autorwillens und seiner Eigentumsrechte.

Einen Ausweg aus diesem Dilemma sucht Fichte in seinem Aufsatz *Beweis der Unrechtmässigkeit des Büchernachdrucks*. Er nimmt hier eine abermalige Trennung innerhalb des geschriebenen Textes vor. Der Unterscheidung von Körperlichkeit (des gedruckten Textes) und Geistigem (der darin enthaltenen Gedanken) wird eine zweite hinzugefügt, die das Geistige selbst noch einmal in eine materielle und eine formale Seite spaltet: „Dieses Geistige ist nemlich wieder einzutheilen: in das MATERIELLE, den Inhalt des Buchs, die Gedanken, die es vorträgt; und in die FORM dieser Gedanken, die Art wie, die Verbindung in welcher, die Wendungen und die Worte, mit denen es sie vorträgt.“ (FICHTE 1791, 411)

Den ersten Term dieser Unterscheidung kann man sich nun prinzipiell aneignen, man muss nur ein entsprechendes Quantum Arbeit in die Lektüre des Textes stecken, um Inhalt und Gedanken in Besitz zu nehmen.

„Was aber schlechterdings nie Jemand sich zueignen kann, weil dies physisch unmöglich bleibt, ist die FORM dieser Gedanken, die Ideenverbindung in der, und die Zeichen, mit denen sie vorgetragen werden. [...] denn Niemand kann seine Gedanken sich zueignen, ohne dadurch dass er ihre Form verändere. Die letztere also bleibt auf immer sein AUSSCHLIESSENDES EIGENTHUM.“ (412)

---

<sup>187</sup> EHLERS 1784, 28, zit. nach BOSSE 1981, 55.

Fichte löst das beschriebene Dilemma also durch einen Übersetzungsprozess: durch persönliche Arbeit vermag es der Leser, den Inhalt und die Gedanken eines Textes in sein persönliches Ideensystem zu integrieren. Dabei verändert er aber notwendig die Form, die der Autor den Gedanken gegeben hat. Es ist also im Fichteschen Modell nicht der Inhalt des Textes selbst, der stabil bleibt. So wird die von mir – mit Rekurs auf Barthes – angesprochene Schließung des Textes vermieden. Stabil bleibt hier nur die Verbindung zwischen Gedanken und deren formaler Gestalt. Fichte braucht somit auch nicht die starke Verbindung zwischen *Sinn der Sache*, Werk und Autor, die bei Goethe aufgefallen war. Nimmt man ihn beim Wort, so kann ein beliebiger Gedanke in beliebig vielen persönlichen Formen aktualisiert werden. „Unwahrscheinlicher als das Unwahrscheinliche“ (412) ist Fichte dabei nur die Gleichheit der Ideenreihen, also der syntaktischen Verknüpfung bei zwei verschiedenen Menschen. Die Gedanken sind in einer Sphäre jenseits der Sprache stabil, auf sie kann in stets neuer Weise verwiesen werden. Fichte vermeidet somit den impliziten Verweis auf das mächtige Autorsubjekt, wie er bei Goethe vorhanden ist, braucht dafür aber unbedingt eine andere sinnstabilisierende Instanz: das Reich der Ideen, die als Referent für die sprachliche Form dienen.

Es bleibt festzuhalten, dass der – im vorliegenden Fall anhand von Goethes Position beschriebene – Stabilisierungsversuch Zielscheibe vor allem der Barthesschen Polemik ist, während der – im vorliegenden Fall anhand der Position Fichtes erläuterte – Idealismus vor allem von Derrida attackiert wurde. Die Angst vor der Beliebigkeit der Originalität war Ausgangspunkt meiner Überlegungen. Es ist hoffentlich deutlich geworden, dass *Originalität* hier im Wortsinn zu verstehen ist, d.h. einen Ursprung bezeichnet, der verloren zu gehen droht. Auch bei Fichte ist der Autor eine zentrale Instanz, die zwar nicht den Ursprung des Inhalts verbürgt, aber seinen einzigartigen Ausdruck. *Eigentum am Wort* bedeutet also immer auch die *Eigentümlichkeit eines Wortes*, d.h. seine unnachahmliche Gestalt. Diese kann sich aber naturgemäß nur auf die Reihung, auf die syntagmatische Ebene beziehen, denn die Wörter selbst müssen ja wiederholbar sein. So gewendet wird die innige Verbundenheit dieser Angst (vor dem Verlust von Originalität und Ursprung) mit den beiden anderen (Angst vor dem Verlust von Sinn und Plausibilität bzw. von Verantwortung für seine Äußerungen) greifbar. Sie bezieht sich auf die Freiheit der Wahl (Fichte) und auf die der persönlichen Schöpfung (Goethe). Der Angst vor dem Verlust dieser Freiheiten entspricht die Angst vor dem Verschwinden des Autors, der sie sichert. Die Beliebigkeit, die so Einzug zu halten droht, ist allerdings eine Chimäre. Ich möchte versuchen, das an den beiden anderen Ängsten zu zeigen (Angst vor der Beliebigkeit der Interpretation, Angst vor dem Verschwinden der persönlichen Verantwortung).

Gegen die Angst vor dem Verlust der Originalität kann nämlich nur eine Behauptung aufgestellt werden, die da heißt: Der Verlust eines Ursprungs impliziert nicht den Verlust von Sinn/Plausibilität und Verantwortung. Der Ursprung selbst ist im Gegensatz zu den letzteren Instanzen in autorkritischen Positionen allerdings tatsächlich nicht zu halten.

*Die Hierarchisierung von Interpretationen. Die Angst vor dem Verlust der Autorität*

Die Frage, ob eine Interpretation einen Text gänzlich verfehlt oder eine zulässige Aktualisierung seiner Aussage ist, stellt ein schwieriges Problem der Literaturwissenschaft dar. Bei den christlichen Autoren der Spätantike und im europäischen Mittelalter herrschte die Vorstellung vom vierfachen Schriftsinn. Sie steht am Ausgangspunkt der abendländischen hermeneutischen Tradition. Ein Text hatte zunächst einen *sensus litteralis*, eine wörtliche oder historische Bedeutung, bezeichnete etwas in der damals noch nicht hinterfragten Wirklichkeit. Neben ihm gab es für jeden Text eine heilsgeschichtliche, auf die göttliche Wahrheit gerichtete Deutung (*sensus allegoricus*), eine ethische Deutung für das Leben des Lesers (*sensus moralis* oder *tropologicus*) sowie schließlich eine eschatologische Deutung, also eine, die auf das Ende der Welt gerichtet war (*sensus anagogicus*). Für meine Zwecke ist es gleichgültig, ob für diese Vorstellung die gottgegebene Sprache ideenleitend war, d.h. ob sie als zwangsläufiger Subtext jeder sprachlichen Äußerung betrachtet wurde, da die Sprache selbst durch Gott den Menschen gegeben worden war, oder ob der Autor eine Art Inspiration hatte, durch die er den mehrfachen Schriftsinn selbst in den Text einbringen konnte. Entscheidend ist, dass Sprache schon sehr früh als etwas erkannt wurde, dass mehrere Verstehens Ebenen zuließ, als etwas, das durch denselben Wortlaut ganz unterschiedlichen Bedeutungen Ausdruck verleihen konnte. Denn erst durch diese grundsätzliche Konzeption eines nicht einheitlichen Sinns wird die Frage nach einer besseren oder schlechteren Interpretation eines Textes überhaupt sinnvoll.

Wenn einem Text ein Sinn jenseits des wörtlichen Sinns zugestanden wird, ist es nur eine Frage der Zeit, wann es eine Debatte über die kontrollierende Instanz geben wird. Jannidis et al. haben in der Einleitung zu ihrem Tagungsbericht gezeigt, dass die Genieästhetik erst im 18. Jahrhundert aufkam, dass vorher der individuelle Autor nur eine Rolle unter vielen konkurrierenden Modellen spielte, die für die Sinngenerierung in einem Text in Frage kamen. Die Beispiele, die Jannidis et al. geben<sup>188</sup>, können aber nicht überzeugen. Sie beziehen sich vor allem auf antike und mittelalterliche Werke, bei denen eine kollektive Autorschaft für wahrscheinlich gehalten wird und die sich deshalb ganz automatisch nicht für eine auf die Künstlerpersönlichkeit fokussierte Perspektive

---

<sup>188</sup> Vgl. JANNIDIS ET AL. 1999, 9ff.

anbieten<sup>189</sup>. Ansonsten führen Jannidis et al. Äußerungen von Roman Ingarden und Martin Heidegger ins Feld, beide aus dem 20. Jahrhundert und beide äußerst wichtige Bezugspunkte für die moderne Autorkritik – Ingarden als profilierter früher Vertreter einer Rezeptionsästhetik, Heidegger als nun wirklich sehr bekannter Ideengeber für den Poststrukturalismus. Niemand leugnet, dass es seit der Moderne mehrere Diskurse und Traditionsstränge gibt, die den Autor in seiner Bedeutung zu schwächen versuchen – zwei frühere Beispiele als die von Jannidis et al. angeführten wären etwa Breton oder Tomaševskij<sup>190</sup>, dieser, weil er den Autor als Konstrukt erkennt, jener, weil er den bewussten Gestaltungswillen des Einzelnen über verschiedene Techniken des Zufalls und der Kollektivierung auszuschalten versucht.

Es scheint mir allerdings etwas vorschnell, den Autor allein aufgrund der Existenz anderer Diskurse als übermächtigen Anhaltspunkt für die Prüfung der Gültigkeit einer Interpretation wegdiskutieren zu wollen. „Dass sich das Problem des Autors keineswegs so teleologisch einsinnig entwickelt hat, wie es etwa Foucaults Rede behauptet“ (JANNIDIS ET AL. 1999, 11), ist absolut unstrittig. In *Qu'est-ce qu'un auteur?* wird allerdings eine solch *teleologisch einsinnige Entwicklung* nirgends behauptet<sup>191</sup>. Foucault schreibt vielmehr:

„Cette notion d'auteur constitue le moment fort de l'individualisation dans l'histoire des idées, des connaissances, des littératures, dans l'histoire de la philosophie aussi, et celle des sciences. Même aujourd'hui, quand on fait l'histoire d'un concept, ou d'un genre littéraire, ou d'un type de philosophie, je crois qu'on n'en considère pas moins de telles unités comme *des scansions relativement faibles, secondes, et superposées* (Hervorhebung von mir, B.S.) par rapport à l'unité première, solide et fondamentale, qui est celle de l'auteur et de l'œuvre“ (FOUCAULT 1969, 792).

Es geht Foucault demnach um die übermächtige Rolle, die Begriffe wie *Autor* oder *Werk* für unser Text- und Literaturverständnis spielen. Ihre Funktion für die Strukturierung des Wissens steht im Zentrum seiner Aufmerksamkeit. Die Unterstellung einer Teleologie wird Foucaults Weltbild nicht gerecht, schon gar nicht eine Teleologie weg vom „schlechten“ Autorprinzip hin zu einer „besseren“, rezipientengesteuerten oder textimmanenten Interpretationspraxis. Die Funktion Autor ist für Foucault eine Kategorie der Analyse, muss aber als solche auch gekennzeichnet und benutzt werden; *Qu'est-ce qu'un auteur?* ist in diesem Punkt nicht zu vergleichen mit Barthes' *La*

---

<sup>189</sup> Diese Begründung vermag schon deshalb nicht zu überzeugen, da es völlig unproblematisch ist, einem Künstlerkollektiv entweder gemeinsamen Gestaltungswillen oder Intentionen für die Sinngebung einzelner Textpassagen zu unterstellen. Die Anonymität eines Autors verhindert zwar die tatsächlich biographiegestützte Interpretation, doch daraus folgt nichts für die grundsätzliche Vorstellung von der Funktionsweise eines literarischen Schaffensprozesses.

<sup>190</sup> Vgl. TOMAŠEVSKIJ 1923, 55.

<sup>191</sup> Auch nicht, wenn Foucault schreibt, dass „la disparition de l'auteur [...] depuis Mallarmé est un événement qui ne cesse pas“ (796). Hier wird nur darauf hingewiesen, dass Mallarmé für eine innerliterarische Entwicklung steht, die den Autor als sinngebende Instanz skeptisch beurteilt. Durch die Unsitte, gerade an solch zentralen Stellen nicht anzugeben, worauf man sich bezieht, vereiteln Jannidis et al. eine genauere Auseinandersetzung mit ihren Thesen. Denn es ist leicht einem Autor pauschal irgendeine Position zu unterstellen. Der Verdacht, dies geschehe absichtlich, drängt sich dann von ganz alleine auf.

*mort de l'auteur*, es ist kein Aufruf zur notwendigen Überwindung des Autors, sondern ein Beitrag zu seiner genaueren Analyse.

Der Autor ist es also, der die Einheitlichkeit eines Werkes gewährleistet (798 u. 802) und der durch diesen Vertrauensvorschuss eine prädestinierte Position besitzt, die Richtigkeit einer Interpretation zu beurteilen. „L’auteur, c’est [...] le principe d’une certaine unité d’écriture – toutes les différences devant être réduites au moins par les principes d’évolution, de la maturation ou de l’influence.“ (802) Damit trifft Foucault ins Schwarze, denn ist es nicht wirklich ein zentrales Merkmal unseres Denkens, dass eine Identität der Person über die Zeit hinweg niemals angezweifelt wird? Veränderungen in der persönlichen Meinung hängen dieser Weltsicht nach mit Erfahrungen, Reifungs- oder Einflussprozessen zusammen. Genau gegen diese Vorstellung richten sich die autorkritischen Anwürfe, denn die Macht des Autors ist ein Symbol für diese Stabilität, für die unverbrüchliche Identität mit sich selbst. Diese Identität ist aber nachträglich diskursiv erzeugt, das ist ebenfalls an der Urheberrechtsdebatte abzulesen, wo ja ein Teil der Diskutierenden von der grundsätzlichen Öffentlichkeit geäußerter Gedanken ausging. Die Gegenpartei, die sich schließlich durchgesetzt hat, verfolgte als Motiv vor allem finanzielle Interessen und wollte über den Geniebegriff die Deutungshoheit festschreiben.

Es liegt für mich nicht näher zu glauben, dass Texte deshalb etwas miteinander zu tun haben, weil sie denselben Autor haben, als zu glauben, dass Texte in ihrer jeweiligen Aktualisierung durch den Rezipienten einander angenähert werden. Der Autor ist nur eine besser erforschte und leichter adressierbare Einheit. Dies ist auch bei E.D. Hirschs Kritik an der Autorkritik herauszulesen:

„For, once the author has been ruthlessly banished as the determiner of his text’s meaning, it very gradually appeared that no adequate principle existed for judging the validity of an interpretation. By an inner necessity the study of ‘what a text says’ became the study of what a text says to an individual critic.“ (HIRSCH 1967, 3)

Der Autor, so gibt Hirsch unumwunden zu, gewährleistet also die Richtigkeit einer Interpretation. Fällt er aus, muss ein anderer an seine Stelle treten, denn „the text had to represent *somebody’s* meaning – if not the author’s, then the critic’s.“ (3). Es ist allerdings nicht selbstverständlich, dass ein Text überhaupt das Medium irgendjemandes Meinung ist. Dies ist, ich verweise erneut auf den Urheberrechtsstreit, eine recht neue vorgebliche Evidenzerfahrung, deren Hintergrund nicht zuletzt pekuniärer Natur ist. Ein Text kann auch als Ausgangspunkt für die eigene gedankliche Arbeit gesehen werden. Doch diese Funktion ist eben zu einem – um mit Foucaults Worten zu sprechen – relativ schwachen, zweitrangigen und überlagerten Ordnungsprinzip geworden. Es wird von Hirsch nicht ausdrücklich bestritten, dass ein Text auch dazu da ist, um die Gedanken des Rezipienten oder des Interpreten anzuregen, aber diese Funktion bleibt der ersten, der Repräsentation einer einzelnen Meinung, nachgeordnet. Dem Autor diesen repräsentativen Platz in

Bezug auf den Text abzuerkennen ist folgerichtig Usurpation. Der Interpret maß sich einen Rang an, der ihm nicht zusteht und bringt somit die Textwelt heillos durcheinander<sup>192</sup>. Denn Kritiker gibt es natürlich viele und sie haben alle unterschiedliche Meinungen, was für die Bedeutung eines Textes nur misslich sein kann, seine Einheit zerfällt: „To banish the original author as the determiner of meaning was to reject the only compelling normative principle that could lend validity to an interpretation.” (111) Hirschs argumentativer Dreh- und Angelpunkt ist die Überzeugung, dass Sprache nur vor einem chaotischen Abgleiten in die Beliebigkeit geschützt werden kann, indem diese beiden Komponenten vollständig bewahrt werden. Die Annahme, ein Text könne auf unterschiedliche Weise aktualisiert werden, bedroht für ihn die Grundfesten einer Verstehbarkeit von Sprache überhaupt:

„Such a conception really denies the self-identity of verbal meaning by suggesting that the meaning of the text can be one thing, and also another, different thing and also another [sic]; and this conception (which has nothing to do with the ambiguity of meaning) is simply a denial that the text means anything in particular. I have already shown that such an indeterminate meaning is not sharable.” (45)

Die Leugnung der Bestimmtheit von Sprache gefährdet in Hirschs Konzeption das Funktionieren von Sprache als Mittel der intersubjektiven Verständigung. Interessanterweise ist dieser Punkt auch die Plattform für die dekonstruktive Kritik Derridas. Auch für Derrida ist die Funktionsfähigkeit von Sprache nur durch ihre grundsätzliche Iterabilität gewährleistet<sup>193</sup>. Doch die ist eben keine selbstidentische Wiederholbarkeit im Sinne Hirschs, sondern eine paradoxe Struktur. Iterabilität ist die Eigenschaft der Sprache stets so zu erscheinen, als rekuriere sie auf etwas bereits Gesagtes, auf einen bestimmbaren Ursprung, gleichzeitig aber diesen Ursprung niemals benennen oder einholen zu können. Sprache wird nie transparent, ein Makel den man historisch mit der Verteufelung der Schrift aufzufangen versuchte – eine Konstellation, die den Ausgangspunkt für Derridas Kritik bildet<sup>194</sup>.

Hirsch und – wie wir später noch sehen werden – auch Searle versuchen sich die Einsichten des späten Wittgenstein zu eigen zu machen, um dem Problem der Undurchsichtigkeit von Sprache zu begegnen. Wittgenstein hatte den Begriff des Sprachspiels eingeführt, der für Sprache zwar Regeln – Hirsch spricht von *boundaries* – ansetzt, doch gleichzeitig die Möglichkeit sowie die Notwendigkeit begrifflicher Präzision abstreitet<sup>195</sup>. Im Kielwasser dieser Überlegung versucht im vorliegenden Fall E.D. Hirsch einen Unterschied zwischen offenkundiger sprachlicher Ambivalenz und gleichzeitiger Forderung nach sprachlicher Bestimmtheit herzustellen. Denn es ist ja nur

---

<sup>192</sup> Vgl. HIRSCH 1967, 5.

<sup>193</sup> Vgl. DERRIDA 1971, 375, CULLER 1988, 123ff.

<sup>194</sup> Vgl. zur „toten Schrift“ DERRIDA 1974, 33 u. 47, DERRIDA 1971, 376f.

<sup>195</sup> WITTGENSTEIN 1945, zum Sprachspiel, Zif.7; zu Grenze und Präzision, Zif.69, 71, 99. Über die Vereinnahmung Wittgensteins wird weiter unten noch ausführlicher zu sprechen sein.



sehr schwer die Grenze zu bestimmen, an der bei dieser Vorstellung die Ambivalenz in Unbestimmtheit kippt. Nur durch die Gleichsetzung von Unbestimmtheit mit semantischer Anarchie kann Hirsch sein Konzept plausibilisieren.

Doch die sprachtheoretischen Entwürfe der Iterabilität (Derrida) und der Historisierung (Foucault) sind ja ihrerseits immer an eine Diskussion des Kontexts (Derrida) oder des Archivs (Foucault) gebunden. Die Struktur der Aufpfropfung (*greffe*), die für Derrida beispielsweise eine so große Rolle spielt, ist nicht zu verstehen, wenn man sie nicht innerhalb eines Sprachspiels im Sinne Wittgensteins und also im Sinne eines ständigen Bruchs mit dem Kontext sowie einer gleichzeitigen ständigen Rekontextualisierung auffasst<sup>196</sup>. Eine Bestimmtheit in diesem Sinne widerspricht also weder den Vorstellungen Derridas, noch denen Foucaults. Bei ihnen herrscht gerade keine semantische Anarchie, sondern ein unaufhaltsames Florieren von Sinn, das zwar nicht an *bestimmte* Grenzen gebunden ist, jedoch aus der Situation heraus Grenzen mitführt. Ein Wort kann auch für Derrida oder Foucault nicht einfach alles bedeuten, doch man kann seine semantische Entwicklung nicht vorhersagen.

Hirsch erkennt seinerseits das Prinzip der Aufpfropfung grundsätzlich an, wenn er einräumt, dass „meaning is not made determinate simply by virtue of its being represented by a determinate sequence of words.“ Er insistiert deshalb auf einer anderen Instanz: „A determinate verbal meaning requires a determining will.“ (46) Und dieser *determining will* gehört für Hirsch wie selbstverständlich dem Autor, und es ist ein Gradmesser für dessen „stylistic excellence [...] that he should have managed to formulate a decisive context for any particular word sequence within his text. [...] To speak of context as a determinant is to confuse an exigency of interpretation with an author’s determining acts.“ (47) Diese Formulierung kann Hirsch nur benutzen, weil er vorher die Unterscheidung zwischen Ambivalenz und Unbestimmtheit gemacht hat, die ich schon als ziemlich gewaltsam gekennzeichnet habe.

Die Vorstellung Hirschs konturiert sich langsam: Die Aufgabe eines guten Autors ist es, einem Text eine möglichst klare Form zu verleihen, einen möglichst unmissverständlichen Kontext. Aufgabe des Interpreten ist es, anhand dieses Kontextes auf die Bedeutung des Textes zu schließen. Der Kontext ist für Hirsch eine vom Autor ganz unabhängige Instanz, doch je besser der Autor, so scheint es, desto einfacher die Aufgabe für den Deutenden. Dabei ist es schon möglich, dass einem Autor nicht sämtliche Bedeutungsmöglichkeiten seines Textes im Moment seiner Formulierung vor Augen stehen, doch Bedeutung bleibt insofern an eine bewusste Entscheidung geknüpft, als sie in einem umfassenderen Zusammenhang erzeugt wird. Die Entscheidung darüber, ob eine Interpretation angemessen ist oder nicht, hängt also grundlegend davon ab, ob dem Autor plausibel ist, dass sie eine gültige Teilmenge eines *types* ist, den er bei seiner Äußerung im

---

<sup>196</sup> Vgl. hierzu DERRIDA 1971, 377 u. 393, CULLER 1988, 149ff.

Sinn hatte. Es ist zwar zentrales Merkmal eines *type*, dass es durch verschiedene *instances* ausgedrückt werden kann, doch „when we say that two instances are of the same type, we perceive common (identical) traits in the instances and allot these common traits to the type.“ (50)

Hirsch veranschaulicht diesen Gedanken an alltäglichen Gesprächssituationen, doch es wird nicht deutlich, wie seine Vorstellung auf die Interpretation literarischer Texte übertragen werden soll. Dekonstruktive Verfahren wie die Travestie, die Parodie, das Lesen gegen den Strich wären undenkbar. Eine Interpretation wie die von Kleists *Marionettentheater* durch de Man<sup>197</sup> wäre ein unmögliches Objekt, denn in ihr werden drei ganz unterschiedliche Deutungen des Schreibprozesses angeboten. Andernfalls müsste man davon ausgehen, dass Kleist keine klare Meinung über den Schreibprozess hatte und deshalb willentlich mehrere sich widersprechende Darstellungen in seinen Text hineingenommen hat; oder de Mans Ausführungen wären ganz einfach falsch.

Hirschs Vorstellung vom Verständigungsprozess wirkt somit sehr homogen. Es existiert eine *wir*-Instanz, die sprachliche Gebilde taxiert und auf ungeklärte Weise in einen überindividuellen Bestand von geteilten Mustern überführt. Hirsch weicht durch diese Konzeption zwar einerseits idealistischen Modellen aus: Bedeutung speist sich nicht aus einer allgemeinen Idee, sondern wird durch die einzelnen *instances* intersubjektiv erzeugt. Andererseits kann er aber nicht plausibel machen, wie ein derart hergestelltes *type* dann wieder von einem Individuum in einem persönlichen Willensakt ausgewählt wird.

Der Fall liegt parallel zu dem von Searle an die Adresse Derridas formulierten Vorwurf, dieser unterscheide nicht zwischen *type* und *token* (SEARLE 1994, 642f). Das Problem, das Hirsch und Searle beide nicht sehen wollen, ist das des infiniten Regresses, den sie produzieren. *Type* und *token* können nur voneinander unterschieden werden, wenn das *type* vorgängig ist. „The distinction between types and tokens, by the way is a consequence of the fact that language is rule-governed or conventional, because the notion of a rule or of a convention implies the possibility of repeated occurrences of the same phenomenon“, erklärt auch Searle. Die Unterscheidung *type/token* hängt also ihrerseits von der sprachlichen Grundregel der Wiederholbarkeit ab. Doch die lässt sich nur auf zwei Weisen denken: entweder als Iterabilität, das lehnt Searle ab; oder als System von Setzungen, doch das widerspricht dem Gedanken des Spiels, der für Searle in Anlehnung an Wittgenstein so wichtig ist. Denn die Spielregeln für das Sprachspiel sind nach Wittgenstein im ständigen Fluss. An eine ursprüngliche Einführung ist bei ihnen nicht zu denken. Sie funktionieren und werden modifiziert, ihr Ursprung liegt unerreichbar im Dunkeln.

Positionen wie die Hirschs und Searles führen stillschweigend immer weiter diesen Ursprung mit. Grenzen und Bestimmtheiten muss es geben, denn sonst könnte man nicht auf sprachliche Be-

---

<sup>197</sup> DE MAN 1979, 205-233.

deutungen Bezug nehmen, sonst könnte man nicht wissen, was jemand gemeint hat<sup>198</sup>. Das *explans* fungiert immer wieder als *explanandum* und diese Form des Zirkelschlusses verdeckt nur unzureichend, dass es einzig darum geht, Verstehen zu sichern und zwar vollständig. Missverständnisse sind Fehler und als solche vom Autor auszumachen und zu korrigieren. Wenn der Autor tot ist, schlüpft der verständige Interpret in seine Rolle, und er reüssiert umso leichter, je exzellenter der Stil des Autors gewesen ist. Die Rezipientenebene wird ohne Argumente ignoriert, denn sie ist in diese Vorstellung nur als anarchisches Element zu integrieren oder sie koinzidiert mit der Autorebene – im Falle einer „richtigen“ und „angemessenen“ Lesart – und muss deshalb nicht gesondert beachtet werden. Hirsch kann alternative Interpretationen nur im System von *Fehler* oder *zulässiger Variante*, die aber vom Autor mitgemeint gewesen sein muss, fassen. Letzteres ist möglich über das abstrakte *type*. Doch dieses wird ja wiederum durch seinen Gebrauch erst hergestellt, d.h. durch jede Aktualisierung verändert. Doch da Bedeutung sich nicht ändern darf<sup>199</sup>, läuft das Konzept ins Leere. Die Unterscheidung von *type* und *token* ist demzufolge einfach nicht geeignet, um Autoritätsprobleme zu lösen, da sie eine unbezweifelte Autorität bereits voraussetzt. Was heißt das nun aber für die Angst vor Sinnverlust und für die Entscheidbarkeit zwischen angemessenen und falschen Interpretationen? Benötigt man für die Zuweisung von Sinn wirklich, wie Hirsch behauptet, eine stabile, unwandelbare Instanz? Ein Rekurs auf den nun schon häufiger erwähnten Wittgenstein soll in diesen Fragen Erhellung bringen.

#### *Exkurs: Weichgezeichnete Worte*

Für John Searle ist der späte Wittgenstein die Wasserscheide für ernstzunehmende Sprachphilosophie. Die Dekonstruktion ist seiner Meinung nach hoffnungslos *pre-Wittgensteinian* und aus diesem Grund traditionalistisch, veraltet und positivistisch. Wegen des Gewichts, das der Begriff des Sprachspiels und seine unterschiedlichen Interpretationen gerade auch für die Frage der Zurechenbarkeit haben, scheint es mir ratsam, hier einen genaueren Blick auf ihn zu werfen. In den *Philosophischen Untersuchungen* selbst können dabei zunächst Argumente sowohl für die Position Searles als auch für diejenige Derridas gefunden werden.

Zunächst fällt auf, dass Wittgenstein mit dem Terminus *Sprachspiel* mehrere Sachverhalte bezeichnen möchte<sup>200</sup>: Zum einen „primitive“ Sprache, d.h. Sprache, die aus einfachen Verweisstrukturen besteht. Ein Wort bezieht sich hier auf eine fest umgrenzte Einheit in der materiellen Welt, d.h. auf einen bestimmten Referenten. Wittgenstein erkennt darin allerdings sofort die Schwierigkeit,

---

<sup>198</sup> Vgl. HIRSCH 1967, 50.

<sup>199</sup> Vgl. HIRSCH 1967, 46.

<sup>200</sup> Vgl. WITTGENSTEIN 1945, Ziffer 7.

dass es Worte gibt, die sich nicht in ihrer Deixis erschöpfen. Ein deiktisches Sprachkonzept ist ganz auf eine Sprache von Substantiven ausgerichtet. Deshalb erweitert Wittgenstein die Extension des Begriffs *Sprachspiel* zum anderen auf eine abstrakte Nachahmung, auf ein Nachsprechen bestimmter sprachlicher Einheiten, durch welches der Gebrauch der Sprache erlernt werden kann, und schließlich auf das ganze Gewebe von Sprache und die mit ihr zusammenhängende Tätigkeit, d.h. auf den letztendlichen Gebrauch der Sprache selbst, auch durch Sprecher, die sie bereits beherrschen.

In dieser Konzeption scheint bereits die entscheidende Überlegung Wittgensteins auf, die darauf hinausläuft, dass eine Sprache niemals im vollen Wortsinne beherrschbar wird und also mein eben gebrauchter Ausdruck eine Idealisierung darstellt. Gewandte Sprecher einer Sprache bedienen sich ihrer von innen heraus und verändern sie mit jedem Gebrauch. Es erscheint mir durchaus angemessen, diese Eigenschaft der Sprache mit dem Begriff der Iterabilität zu belegen. Eine Sprache wird demnach nicht einfach erlernt und danach benutzt (dies ist höchstens bei den *primitiven*, nur auf Substantiven gestützten Sprachen vorstellbar), sondern Lernen und Gebrauch von Sprache fallen zusammen. Das Erlernen einer Sprache nach der hinweisenden Methode<sup>201</sup> muss davon ausgehen, dass es bereits etwas gibt, auf das man sich beziehen kann, es funktioniert nach dem Modell des Fremdsprachenlernens. Doch der erste Erwerb einer Sprache erfolgt auf andere Weise, nämlich indem man das Spiel spielt und sich seine Regeln im Laufe desselben auf spezifische Weise aneignet:

„Man lernt das Spiel, indem man zusieht wie andere es spielen. Aber wir sagen, es werde nach den und den Regeln gespielt, weil ein Beobachter diese Regeln aus der Praxis des Spiels ablesen kann [...] Wie aber unterscheidet der Beobachter in diesem Fall zwischen einem Fehler der Spielenden und einer richtigen Spielhandlung? – Es gibt dafür Merkmale im Benehmen der Spieler. Denke an das charakteristische Benehmen dessen, der ein Versprechen korrigiert. Es wäre möglich, zu erkennen, dass Einer dies tut, auch wenn wir seine Sprache nicht verstehen.“ (WITTGENSTEIN 1945, Zif.54)

Sprache wird hier nicht nach einer Grammatik, nach einem kodifizierten Regelwerk erlernt, sondern man verleibt sie sich ein. Richtiges Verhalten in diesem Spiel wird danach beurteilt, wie sich die anderen zu einem bestimmten Akt verhalten, ob sie also Verstehen signalisieren oder die Äußerung korrigieren. Natürlich existiert auch die Möglichkeit einer unangemessenen oder falschen Reaktion auf der Rezipientenseite. Eine solche falsche Reaktion lässt sich dabei wiederum an der Reaktion des ersten Spielers, d.h. des Sprechers festmachen. Ist er zufrieden mit dem, was mutmaßlich bei seinen Mitspielern angekommen ist, dann liegt kein Regelverstoß vor, das Spiel kann weitergehen, der Zug war gültig und wird inkorporiert.

---

<sup>201</sup> Vgl. WITTGENSTEIN 1945, Zif.1, 32. Wittgenstein schreibt den Entwurf dieser Methode Augustinus zu.

Eine Hauptschwierigkeit dieser Konzeption ist, dass die Kontrolle einer geglückten oder missglückten Kommunikation stets äußerlich und auf Mutmaßungen der einzelnen Sprecher angewiesen bleibt. Aktion und Reaktion werden gegenseitig gedeutet und je nach dem wird entschieden, ob die Verständigung angemessen funktioniert hat oder nicht. Es gibt keine Möglichkeit zu erkennen, ob es tatsächlich ein Verstehen im Sinne einer Konvergenz geistiger Zustände gegeben hat, ob also die Intention des Sprechers vollständig und unverändert beim Rezipienten angekommen ist. Darauf kann nur mit Hilfe der äußerlich sichtbaren (Schrift)Zeichen geschlossen werden. Wenn es keine solchen gibt, wie etwa in einem Dialog, potenziert sich die Unschärfe, denn jede neue Replik muss nach bestem Wissen mit den vorhergehenden abgeglichen werden. Außerdem erfolgt die Kontrolle immer interdependent.

Wittgenstein verabschiedet also das Modell einer eindeutigen Referentialität von Sprache und bewegt sich damit ganz innerhalb der Sprachvorstellungen, wie sie im Anschluss an Saussure und dessen These von der Arbitrarität des Zeichens entwickelt wurden<sup>202</sup>. Es gibt kein äußeres Indiz, das eine korrekte Verständigung absichern könnte. Deshalb stellen sich sehr basale Fragen: Ist so etwas wie korrekte Verständigung überhaupt vorstellbar oder bleibt Kommunikation notwendig vage? In welchem Verhältnis stehen Sprache und intentionale Zustände? Sind letztere für irgendeinen Teilnehmer am Sprachspiel transparent – z.B. für den, der sich der Sprache aktuell bedient, also den Autor einer Äußerung – oder bleiben psychische Zustände sobald sie mit Sprache zu tun haben undurchschaubar?

Die Verknüpfung des Signifikanten mit einem Signifikat wird über den Gebrauch hergestellt, nicht über eine einmalige Zuweisung, über Benennung. „Mit dem Benennen eines Dings ist noch *nichts* getan. Es *hat* auch keinen Namen, außer im Spiel“, formuliert Wittgenstein (Zif.49). Diese grundlegende Einsicht führt aber neuerlich zu Unwägbarkeiten. Wenn eine Benennung nicht ausreicht, um ein Ding oder allgemeiner einen Sachverhalt zu bestimmen, wenn der Gebrauch die entscheidende Waagscheide ist, dann muss man sich über die (Trenn)Schärfe von Sprache unterhalten. Diese erhält durch die nicht vorhandene objektive Instanz eine elementare Vagheit. Der Beobachter in Wittgensteins Beispiel entscheidet nicht durch ein verfügbares Wissen, durch einen Kodex, sondern allein über das Verhalten der Spieler. Er hat, selbst wenn er versucht von außen das Muster, nach dem gespielt wird, aufzuzeichnen, keine Möglichkeit, diese Aufzeichnung ins aktuelle Spiel einzubringen. Die Schiedsrichterposition in diesem Spiel ist anders gesagt nicht neutral, dem Spiel nicht äußerlich, sondern Teil aller Spieler. Die Sprachwissenschaft ist in diesem Modell deskriptiv, die Wissenschaftler sind machtlose Chronisten, die kein Instrument zur Regeldurchsetzung in ihren Händen halten<sup>203</sup>. Sprache und ihre Funktionsweise sind nur über Beispiele

---

<sup>202</sup> Vgl. SAUSSURE 1916, 100ff.

<sup>203</sup> Vgl. WITTGENSTEIN 1945, Zif.109: „Alle *Erklärung* muss fort, und nur Beschreibung an ihre Stelle treten.“

erklärbar, aus denen über Ähnlichkeitsbeziehungen ein Muster hergestellt wird. Nur kann Ähnlichkeit selbstverständlich auf vielen verschiedenen Ebenen eintreten, kann außerdem dem einen etwas als ähnlich erscheinen, was die andere als vollkommen unterschiedlich begreift. Doch von dieser Unschärfe, dieser prinzipiellen Unbegrenztheit ist die Sprache nicht zu trennen. „Wir kennen die Grenzen nicht, weil keine gezogen sind.“ (Zif.69)

Unschärfe verhindert allerdings nicht Wiedererkennen, denn sie betrifft nur die Ränder, nicht das Zentrum. Dieses sichert die Stabilität.

„Man kann sagen, der Begriff ‚Spiel‘ ist ein Begriff mit verschwommenen Rändern. – ‚Aber ist ein verschwommener Begriff überhaupt ein *Begriff*?‘ – Ist eine unscharfe Photographie überhaupt das Bild eines Menschen? Ja, kann man ein unscharfes Bild immer mit Vorteil durch ein scharfes ersetzen? Ist das unscharfe nicht oft gerade das, was wir brauchen? [...] Man gibt Beispiele und *will* [Hervorhebung B.S.], dass sie in einem gewissen Sinn verstanden werden. [...] Mit diesem Ausdruck meine ich[,] [...] er solle diese Beispiele nun in gewisser Weise *verwenden*.“ (Zif.71)

Entscheidend für diese Sprachvorstellung ist das Konzept der Grenze. Die Grenze darf ruhig undeutlich gezogen sein, solange *das Wesentliche* sich weit von ihr entfernt befindet. Oder um in der Metapher Wittgensteins zu bleiben: Das Foto darf unscharf sein, solange man den Menschen darauf noch als solchen erkennt. Wenn dies nicht mehr gesichert ist, dann bewegen wir uns in einem Grenzfall. Vielleicht erkennt der eine, geübtere Betrachter das Motiv noch, wenn das Gros schon sagt, auf dem Foto sei nichts bestimmtes mehr zu erkennen. Diese Grenze muss also nicht scharf gezogen werden, sie kann rezipientenabhängig sein.

Ich denke, die Verbindung zur Produktionsästhetik E.D. Hirschs wird klar. Die Figur der Grenze ist die, wo ein Urteil über eine bestimmte Deutung Ambivalenzen zulässt. Das Zentrum ist bei Hirsch durch den Autorwillen gesichert. Die Instanz des Willens ist auch in Ziffer 71 der *Philosophischen Untersuchungen* noch intakt, ich habe das im Zitat unterstrichen: Man *will*, dass etwas in einem gewissen Sinn verstanden wird, und schließt auf die Erfüllung dieses Willens über das Verhalten der Anderen. Ambivalenzen sind zulässig, ja oft sogar gewollt („Ist das unscharfe nicht oft gerade das, was wir brauchen?“), solange diese Ambivalenzen den Willen nicht unkenntlich machen, schaden sie nicht, ja, sind das Risiko, vielleicht sogar Funktionsprinzip jeder Form von Sprache. Eine Garantie für die vollständige Erfüllung des Willens gibt es dabei nicht. Doch „missverstanden kann auch jede allgemeine Erklärung werden.“ (Zif.71)

Wir kommen so zur Radikalisierung der Frage nach dem Vorhandensein des Willens. Denn wenn seine Durchsetzung auch nicht *ganz* kontrollierbar ist, sie bleibt doch *grundsätzlich* steuerbar und vor allem bleibt sie dem Äußernden transparent. Verstehen bleibt für Wittgenstein grundsätzlich eine Interpretation von Signalen. Worte sind für ihn nicht in der Lage, seelische Zustände zu be-

schreiben<sup>204</sup>. Nichtsdestoweniger werden Worte vom Sprecher dazu gebraucht, um seelischen Zuständen Ausdruck zu geben. Auf Sprache wird sich als auf eine Art Medium bezogen. Wittgenstein verabschiedet so jede Form eines kommunikativen Containers. Er denkt nicht, dass in Sprache etwas enkodiert wird, das dann in ihr dauerhaft vorhanden ist. Sprache ist kein lückenloses Archiv, doch ihr ständiger massenhafter Gebrauch und die stereotypen Reaktionen auf ihn erlauben es einem Sprecher, sich mit seinen Absichten an sie zu wenden<sup>205</sup>:

„Es kann nicht ein einziges Mal nur ein Mensch einer Regel gefolgt sein. Es kann nicht ein einziges Mal nur eine Mitteilung gemacht, ein Befehl gegeben, oder verstanden worden sein, etc. – Einer Regel folgen, eine Mitteilung machen, einen Befehl geben, eine Schachpartie spielen sind *Gepflogenheiten* (Gebräuche, Institutionen).“ (Zif.199)

Wittgenstein erkennt, dass sich hieraus ein paradoxes Verhältnis zwischen (Sprach)Handlung und Regel ergibt. Wenn „einer Regel folgen“ eine Gepflogenheit ist, gleichzeitig aber doch die (Sprachspiel)Handlungen selbst erst die Regel herstellen, d.h. wenn die Regel von außen nicht diktiert werden kann, dann fragt sich, wie die Gepflogenheit entstanden ist. Wittgenstein spricht im folgenden von Sprache als „Übereinkunft“ (Zif.355), zeigt aber nirgends wirklich befriedigend den Zusammenhang zwischen seiner Spielmetapher und der Konventionalisierung von Regeln auf. Wenn es einen gibt, dann liegt er im *Akt der Absicht*. Doch seine Aussagen bleiben auch hier vage:

„Welcherlei überstarre Verbindung besteht zwischen dem Akt der Absicht und dem Beabsichtigten? – Wo ist die Verbindung gemacht zwischen dem Sinn der Worte ‚Spielen wir eine Partie Schach!‘ und allen Regeln des Spiels? – Nun, im Regelverzeichnis des Spiels, im Schachunterricht, in der täglichen Praxis des Spielens.“ (Zif.197)

Die Aufzählung verhindert eine Klärung der aufgeworfenen Frage: Regelverzeichnis, Unterricht und Praxis sind offenbar die Instanzen, die Absicht und Bedeutung in der Sprache zusammenführen. Doch diese Aussage bleibt eine nachträgliche, sie geht davon aus, dass alle drei Instanzen bereits bestehen. In diesem Falle macht es keine Schwierigkeiten, sich eine Orientierung an Regeln und deren *gleichzeitige* Veränderung vorzustellen. Das Paradox löst sich auf.

Eine Erhellung Hirschs durch Wittgenstein war das Anliegen dieses Exkurses und wirklich, wir sind wieder an derselben Stelle angelangt wie bei der *type/token*- (Searle) bzw. der *type/instance*-Unterscheidung (Hirsch). Ich hatte gesagt, diese Unterscheidungen führten stillschweigend einen Ursprung mit, eine irgendwann etablierte Konvention, eine irgendwie zustande gekommene Übereinkunft zwischen Benutzern von Sprache. Auf das Konzept des Sprachspiels trifft dieses

---

<sup>204</sup> Vgl. WITTGENSTEIN 1945, Zif.180.

<sup>205</sup> Ich gebrauche bewusst nicht den Ausdruck *sich bedienen*, denn alles, was eine Übersetzung oder eine Abbildung von Absichten in Sprache nahe legt, entspricht nicht dem Schema der *Philosophischen Untersuchungen*, vgl. auch Zif.280.

Verdikt nur bedingt zu, denn Wittgenstein beharrt ja stets darauf, dass Sprache nichts abbildet und nicht referentiell gedacht werden soll<sup>206</sup>, d.h. bei ihm bleibt die Sprache medial.

Diese Vorstellung erlaubt dann allerdings nicht mehr, bestimmte Interpretationen als falsch oder richtig einzustufen. Eine Aussage über Angemessenheit kann nur in Bezug auf eine bestimmte Spielsituation, d.h. auf eine bestimmte historische Situation gemacht werden. Außerdem entscheidet der Rezipient maßgeblich mit über diese Angemessenheit<sup>207</sup>. Wittgensteins Überlegungen lassen also weder die These gelten, Sinn müsse unwandelbar sein, noch die, er sei maßgeblich vom Autor zu legitimieren. Über Adäquatheit wird in der Interaktion der Beteiligten entschieden, da es eine externe Schiedsgerichtsinstanz nicht gibt. Das führt aber dennoch nicht in die Beliebigkeit, da Sprache historisch ist und ein Reservoir an Sinn mitführt, auf das (zwangsläufig) Bezug genommen wird.

Der Rezipient eines Textes wird so erneut in eine verantwortlichere Position bezüglich der Sinnzuweisung gesetzt. Es ist nicht verwunderlich, dass sich die hier vorgetragene Interpretation des Sprachspiels sehr gut mit rezeptionsästhetischen Ansätzen vereinbaren lässt. So beschäftigt sich etwa Wolfgang Iser mit den Bedingungen der Möglichkeit fiktionaler Texte. Das zentrale Problem liegt für ihn darin, wie sich Fiktion und Realität – eine Opposition die für Iser „zu den Elementarbeständen unseres ‚stummen Wissens‘“ (ISER 1991, 18) gehört – aufeinander beziehen lassen. Diese Frage ist der hier entwickelten nach der Möglichkeit eines Ursprungs, einer „originären“ Konvention, sprachlicher Repräsentation überhaupt mindestens sehr ähnlich. Iser fokussiert die Fragestellung nur auf die literarische Produktion. Wittgenstein fragt nach dem Verhältnis von Sprache und Wirklichkeit, Iser nach dem Verhältnis von literarischem Text und Wirklichkeit. Für Iser ist nun der Akt des Fingierens intentional. In ihm aktualisiert der Autor das Reale, das Iser als die „Vielfalt der Diskurse, denen die Weltzuwendung des Autors durch den Text gilt“ definiert (20, Fußnote). Hier sieht man bereits die Nähe zur Konzeption des Sprachspiels: Das Reale ist zwar etwas, das dem einzelnen intentionalen Akt (des Fingierens) vorausgeht, doch es ist ursprünglich vielfältig, heterogen. Es gibt also in Isers Konzeption keine Grundform der Bedeutung, auf die sich die jeweilige Fiktion stützen könnte<sup>208</sup>. Das Besondere an jedem einzelnen Akt des Fingierens ist nun, dass in ihm „Zwecke zum Vorschein kommen, die der wiederholten Wirklichkeit nicht eignen“. Dieser Zweck des intentionalen Aktes des Fingierens besteht nun für Iser darin, das Reale als Zeichen auf ein Imaginäres als der „Vorstellbarkeit des dadurch Bezeichneten“ (20) zu beziehen. Das Imaginäre bestimmt Iser dabei nicht etwa als „menschliches Vermö-

---

<sup>206</sup> Vgl. WITTGENSTEIN 1945, z.B. Zif.280, 293.

<sup>207</sup> Die Auffassung, dass dem Autor ein Sinn nicht klarer ist als dem Rezipienten, vertritt Wittgenstein an mehreren Stellen; vgl. vor allem Zif.210, 504.

<sup>208</sup> Hierin unterscheidet er sich deutlich z.B. von Searle und seiner Konzeption des *parasitic discourse*. Vgl. zu Searle ausführlich den folgenden Abschnitt zur Verantwortung.



gen. Es ist nicht gleichzusetzen mit „Einbildungskraft, Imagination und Phantasie“ (20f, Fußnote). Es ist vielmehr dasjenige Glied der Trias (Reales, Fiktives und Imaginäres), das erst im Akt des Fingierens seine Bestimmtheit gewinnt, vorher aber eine konstitutive Vagheit besitzt. Das Fingieren leistet so nach Iser zwei Arten der Grenzüberschreitung: Zum einen macht es das Reale zum Zeichen und damit zu etwas Unbestimmtem. Wenn die „Minimaldefinition des Realen“ nämlich seine Bestimmtheit ist (22), so verliert es diese als Zeichen im fiktionalen Text. Dafür wird die Instanz des Imaginären umgekehrt vom Unbestimmten zum Bestimmten überführt. Reales, Fiktives und Imaginäres sind demnach „nur Qualitäten eines Sachverhalts [...], der sich aus ihren Wechselbeziehungen ergibt“ (22). Jedes Glied der Trias besitzt eine unterschiedliche Funktion in Bezug auf die Weltwahrnehmung. Sie unterscheiden sich nicht durch feste, zuschreibbare Eigenschaften, sondern ermöglichen im Bezug aufeinander lediglich die Unterscheidung verschiedener Aggregatzustände der Weltwahrnehmung.

Man könnte sagen, der Akt des Fingierens verunsichere die Position von Bestimmtheit und Unbestimmtheit in Bezug auf unsere Weltwahrnehmung. Er gewinnt so den „Charakter des Ereignisses“ (45), in dem diesbezüglich sicher geglaubte Grenzziehungen überschritten werden. Für Iser entsteht hieraus eine Spannung, die danach drängt, das Erfahrene wieder in Sinnzusammenhänge einzuordnen. Dieser Semantisierungsprozess ist nun aber rezipientenabhängig:

„Es erscheint daher nur als natürlich, dass die ereignishafte Erfahrung des Imaginären sinnsuchende oder sinnsetzende Aktivitäten im Rezipienten auslöst, um das Ereignis auf Vertrautes zurückzubringen, was dem Ereignis insofern widerspricht, als dieses erst im Überschreiten von Bezugssystemen zu einem solchen wird.“ (46)

Der Sinn des Textes wird so zur „Pragmatisierung des Imaginären“ (46), er ist dem Text weder eingezeichnet, noch geht er ihm voraus.

Iser's Beschreibung ist zwar dazu da, die Fiktionalität eines Textes zu erklären und ihn von seinem nicht-fiktionalen Gegenstück zu unterscheiden, doch schon sein Beharren auf dem Funktionscharakter dieser Kategorien hat diesen Unterschied als absoluten einstürzen lassen. Grenzen sind also nicht nur in ihrem Bezug auf die allgemeine Bedeutung von Sprache fließend (Wittgenstein), sondern auch im Bezug auf Realität und Fiktion, auf Ernsthaftigkeit und Nicht-Ernsthaftigkeit. In der Sprache finden stets Übersetzungsprozesse statt: „Ist das Fiktive die Übersetzung des Imaginären in die konkrete Gestalt zum Zweck des Gebrauchs, so ist die Semantisierung die Übersetzung eines erfahrenen Ereignisses in die Verstehbarkeit des Bewirkten“ (47). Diese Übersetzungen sind aber „pragmatisch“ zu denken, also gebunden an viele situationsspezifische Faktoren. Sie sind keine eins-zu-eins Übersetzungen, sondern Interpretationen eines vielfältigen Umfelds. Wahrnehmung ist auch bei Iser abhängig von dem, was dem jeweiligen Rezipienten vertraut ist. Wenn es diesem dennoch so scheinen will, als könne gerade seine Deutung eines Textes (oder einer sprachlichen Äußerung überhaupt) allgemeine Gültigkeitsansprüche erheben, so ist

dies dem geschuldet, was Iser als „Erwartung der Sinnkonstanz“ (45f) in einem Text ansetzt und was für diesen konstitutiv ist. Tatsächlich ist es ja Verständigung, die die Sprache leisten soll und diese soll möglichst vollständig eintreten. Die allseitigen Abhängigkeiten, Übersetzungsprozesse und Interpretationsleistungen, die Kontextabhängigkeiten und die historischen Gegebenheiten werden dabei im Gebrauch – wohl notwendig – unterschlagen, das enthebt den Interpreten allerdings nicht von der Aufgabe, diesen Elementen aus seiner analytischen Perspektive heraus Rechnung zu tragen.

Die Richtigkeit einer Interpretation verliert so tatsächlich ihren absoluten Anspruch. *Richtig* ist eine Interpretation immer nur relativ zur Akzeptanz innerhalb der Sprechergemeinschaft, die natürlich auch variieren kann. Diese letzte Einschränkung muss gemacht werden, um zu verhindern, dass mein Vorschlag der Interpretation Wittgensteins als ein Aufruf zum Diktat der Mehrheit gelesen wird. Denn selbstverständlich sind Erfolg oder Misserfolg meiner Interpretation immer auch davon abhängig, *wem* ich sie präsentiere, also sozial induziert. Dieses Problemfeld kann hier nicht weiter behandelt werden. Entscheidend ist für meine Zwecke, dass eine Interpretation nicht einfach als falsch angesehen werden kann, solange es Rezipienten gibt, die sie plausibel finden. Wenn ich auf diesem Recht zur Entscheidung über *richtig* und *falsch* bestehe, kann ich Sprache nicht mehr als Spiel denken, sondern muss sie mit einer festen Signifizierungsinstanz versehen, einem Ursprung für den nunmehr stabilen Sinn. Diesen Ursprung in den Autor zu legen ist dabei nur eine denkbare Variante, jedoch eine, die eine große Erfolgsgeschichte hinter sich hat. Der Ertrag diese Auseinandersetzung scheint auf den ersten Blick also recht selbstverständlich und dürftig. Mindestens zwei Gründe haben die eingehende Betrachtung einer produktionsästhetischen Position dennoch nötig gemacht: Zum einen die ungebrochen starke Stellung des Autors im Sekundärdiskurs zur interkulturellen Literatur. Zum anderen die entsprechende Bezugnahme des Romans von Driss Chraïbi, den ich gleich auf seine Perspektive zur Rolle des Autors im Schaffensprozess hin untersuchen werde.

Der Wittgensteinsche Gedanke erlaubt in dieser Lesart die Ablösung der Gültigkeit von einer neutralen und eindeutig verortbaren Kontrollinstanz. Es ist keine Ursprungsidee für den Sinn mehr nötig, denn er wird in der Interaktion der Beteiligten hergestellt, die zwar alle intentional handeln, aber diese Absichten nicht scharf aufeinander einstellen können. Somit verliert die Intentionalität ihre unangefochtene Stellung als Herrscherin über die Bedeutung eines Textes oder einer Äußerung. Die Bedeutung wird durch Rückgriff auf ein von historischen Sedimenten durchsetzten Sprachmaterials aktualisiert und somit gleichzeitig verändert<sup>209</sup>.

---

<sup>209</sup> Dies ist die Bewegung, die Derrida als allgemeine Zitahaftigkeit von Sprache beschreibt, und die uns im Zusammenhang mit der zu diskutierenden Verantwortlichkeit noch beschäftigen wird. Vgl. DERRIDA 1971, 388f. An dieser

Die dritte Frage steht aus: Wer übernimmt Verantwortung für eine getane Äußerung, für einen geschriebenen Text? Eine Frage, die den Kreis schließt, indem sie wieder Komponenten aufnimmt, die sich sowohl auf die strafrechtliche als auch auf die bereits behandelte urheberrechtliche Dimension sprachlicher Erzeugnisse auswirken können.

*Schuld und dekonstruierte Verantwortung. Die Angst vor dem Verlust der ethischen Adresse*

Es hat sich in der letzten Dekade eingebürgert, der Kritik am Autorbegriff, die sich vor allem an der Genieästhetik – also einer positiven, überhöhten Konzeption des Autors – festmacht, mit einer Problematisierung der Ablehnung der Autorinstanz zu begegnen. Diese Problematik wird am deutlichsten, wenn Texte auftauchen, deren Autor man im Nachhinein mutmaßlich lieber nicht gewesen wäre, z.B. solche, die antisemitische Ausfälle beinhalten, noch dazu während des zweiten Weltkriegs. Mit diesem Beispiel beziehe ich mich natürlich auf die Debatte um Paul de Man.

Seán Burke leitet *The Death and Return of the Author* mit einer Besprechung dieses Falls ein, ist dabei allerdings so klug, nirgends direkt auszusprechen, dass die Dekonstruktion sich hier durch einen ihrer wichtigsten Vertreter im Hinblick auf ihren Umgang mit der Autorinstanz selbst desavouiert<sup>210</sup>. Er bezeichnet vielmehr an dieser Stelle Autorschaft als „area of blindness“ bei den von ihm untersuchten Poststrukturalisten, die theoretisch zu füllen sei. Als Beweis für die Korrektheit dieser Forderung versucht er anhand wichtiger Begriffe der Autordebatte (intention, authority, (auto)biography, accountability, œuvre) zu zeigen, dass sich niemand in der Auseinandersetzung um Paul de Mans Kriegsschriften von diesen Kategorien gelöst hat. Beide Seiten, also sowohl Gegner als auch die Apologeten de Mans, „disinter many of the loci of traditional author-centered criticism“ (BURKE 1992, 4). Mit diesem Verdikt glaubt Burke die *area of blindness* enttarnt und ihre theoretische Unausweichlichkeit für den Poststrukturalismus demonstriert zu haben. Dabei verbeugt er sich dennoch symbolisch vor dem Theoretiker de Man, „arguably the most gifted literary theorist of his generation.“ (7)

Ich weiß nicht, wie repräsentativ die Quellen sind, auf die sich Burke bezieht<sup>211</sup>, mir scheint allerdings seine Kritik nicht die Theorie selbst zu treffen, sondern nur einige Autoren, die de Man als Autorität retten wollten. Burke beschreibt die Enthüllung des de Manschen Kriegsjournalismus als Alptraum „for critical theorists themselves, all of whom owe a debt of influence to de Man

---

Stelle weist Derrida auch auf die veränderte Rolle der Intention hin: « Dans cette typologie, la catégorie d'intention ne disparaîtra pas, elle aura sa place, mais, depuis cette place, elle ne pourra plus commander toute la scène et tout le système de l'énonciation. » (389).

<sup>210</sup> Vgl. BURKE 1992, 1-7.

<sup>211</sup> Es sind insgesamt nur fünf, innerhalb der Aufzählung der zentralen Begrifflichkeiten zur Autordebatte gar nur eine ausgewiesene, vgl. BURKE 1992, 175f.

and some the debt of friendship“ (1). Es ist diesen Wissenschaftlern (sind sie Teil von Burkes Referenzen?) nicht zu verdenken mit tiefer Betroffenheit auf eine solche Verstricktheit eines intellektuell geschätzten Kollegen zu reagieren. Doch ist diese Reaktion nicht eher Ausdruck einer falschen Identifikation, als Zeichen einer *area of blindness* im Poststrukturalismus? Burke beschreibt nur die tatsächlichen Vorschläge, de Mans Vorgehensweise zu erklären, offenbar bestanden sie u.a. in zweifelhaften Versuchen, eine Kontinuität zwischen den frühen antisemitischen Pamphleten und den späteren Texten herzustellen<sup>212</sup>. Dieser Gestus ist menschlich verständlich, theoretisch aber völlig unnötig. Sein Hintergrund ist die automatische Verbindung von Autor und Text in der herrschenden Vorstellung. Es besteht kein Grund, das theoretische Schaffen eines Menschen zu verwerfen, nur weil er ein böser Mensch war, es sei denn man geht davon aus, dass jeder Text mit seinem Autor verbunden ist und irgendwie seine Bösartigkeit und seine verwerflichen Gedanken unterschwellig mitführen muss.

Doch Burke bezieht sich bei seiner Behauptung einer *area of blindness* außerdem auf den Umstand, dass de Man für seine antisemitischen Ausfälle verantwortlich gemacht wird, obwohl die Dekonstruktion doch die Ablösung des Autors von seinem Text predigt:

„That de Man must be held to account for what he had written is accepted by all parties of this controversy. On this issue, theory seems to abandon or suspend the idea that the author is a mere fiction or trace of language, for if authorship were indeed a textual illusion, there would be no charge to answer beyond that of reminding the world that in the reality of the text ‘Paul de Man’ signs and signifies nothing.” (5)

Diese vermeintliche Beschreibung der poststrukturalistischen Autorkritik ist in entscheidender Hinsicht nichts als ihre Karikatur. Ich werde im Laufe dieses Abschnitts zeigen, dass vor allem die Dekonstruktion die Kategorie der Verantwortung ins Zentrum ihrer Argumentation gerückt hat<sup>213</sup>. Burke unterstellt dem Poststrukturalismus (im übrigen an dieser Stelle – im Gegensatz zum Rest seines Buches – sehr undifferenziert), er sei entweder unmoralisch oder inkonsequent. Denn wenn ein Autor ein Effekt oder eine Spur sei (beides keineswegs dasselbe), dann müsse er das auch sein, wenn ich ihn für seine Texte im ethischen oder juristischen Sinne zur Verantwortung ziehen will. Burke spielt den *advocatus diaboli*, indem er den Anhängern poststrukturalistischer Theorie nahe legt, sie mögen doch den Autor diesmal nicht von seinen Rechten, sondern von seinen Pflichten entbinden. Dies impliziert einen wesenhaften Zusammenhang zwischen diesen beiden Arten der Zurechnung, der aber keineswegs gegeben ist. Rechte an einem Text sind grundsätzlich verschieden und unabhängig von einer Pflicht zu einem verantwortlichen Gebrauch von Sprache.

---

<sup>212</sup> Vgl. NORRIS 1988, 189f.

<sup>213</sup> Die zwei schlagendsten Beispiele, die ich im folgenden genauer analysieren werde, sind DERRIDA 1977 und BUTLER 1997.

Die letzte der drei anfangs formulierten Ängste hat mit der Verbindung von persönlicher Absicht und sprachlichem Ausdruck zu tun, mit dem Phänomen der Intentionalität und ihrem Platz innerhalb der Sprache – *elle aura sa place* hatte Derrida versprochen; ob er dieses Versprechen auch eingelöst hat, darüber wird zu entscheiden sein. Die Frage, die sich aufdrängt, lautet aber: Kann Verantwortung für sprachliche Handlung nicht auch anders hergestellt werden als über eine stets als dafür unabdingbar beschworene Intentionalität? Oder ist dieser Ruf nach der Identifizierbarkeit von Äußerungen als persönlich am Ende vielleicht nicht so sehr ein Instrument der Zuschreibung, denn eines der Abwehr? Eine Abwehr, die sowohl in der Beteuerung, man habe etwas so überhaupt nicht gemeint, als auch in der – bewussten – Kapitulation vor dem überwältigenden konnotativen Reichtum der Sprache oder im Dankesüberschwang gegenüber den Quellen der Inspiration für die eigenen Worte zutage tritt.

Jacques Derrida hat in einem grandiosen Schelmenstück die Antwort auf John Searles wütende *Reply to Derrida* formuliert, die dieser seinerseits bezüglich Derridas Austin-Kritik in *Signature Événement Contexte* verfasst hatte<sup>214</sup>. Das Schelmenstück trägt den programmatischen Titel *Limited Inc*, was nach einer augenzwinkernden Beteuerung Derridas nicht gleichzusetzen ist mit der im Text geprägten Abkürzung *Sarl*:

« Pour éviter la lourdeur de l'expression scientifique 'trois + n auteurs', je décide ici et à partir de cet instant de nommer en français l'auteur présumé et collectif de la Reply 'Société à responsabilité limitée', ce qui s'abrège couramment dans cette langue en *Sarl*. [...] J'espère que les porteurs de noms propres ne seront pas blessés par cet artifice technique ou scientifique. Celui-ci évitera, de surcroît, par courtoisie, d'atteindre les individus ou les noms propres au cours d'une argumentation qu'ils jugeraient ici ou là, à tort, polémique. Et si d'aventure ils voyaient dans cette transformation une altération ironique ou blessante, ils pourront convenir avec moi des enjeux, désirs, phantasmes investis dans un nom propre, un copyright ou une signature. » (DERRIDA 1977, 8)

Diese – ironische, polemische oder vielleicht doch einfach ernsthafte? – Erklärung Derridas kommentiert die erste Fußnote in Searles *Reiterating the Differences. A Reply to Derrida*, die dort im Titel direkt hinter dem Namen Derridas plaziert ist. In dieser Fußnote bedankt sich Searle bei H. Dreyfus und D. Searle „for [the] discussion of these matters (den Themen, die in der *Reply* behandelt werden, B.S.). Derrida sieht Searle durch diesen Verweis auf seine Gesprächspartner sowohl sein Copyright, als auch die Verantwortung für die Ausführungen beeinträchtigen, denn wenn Searle die Fußnote *ernst* meint, « voilà que le 'vrai' copyright devrait revenir [...] à un Searle divisé, multiplié, conjugué, partagé. » (3) Erschwerend kommt hinzu, dass die Fußnote vielleicht nicht ganz zu unrecht an Derridas Namen steht, da der Dank nicht nur an D. Searle, sondern auch « à mon vieil ami H. Dreyfus » geht, mit dem Derrida nach eigener Aussage in so intensivem

---

<sup>214</sup> Diese drei Texte (DERRIDA 1971 u. 1977, SEARLE 1977) bilden auch schon das Herzstück der Debatte, einer der klassischen Auseinandersetzungen um die Sprechaktheorie.

Austausch steht, dass er, wenn nicht auf das Copyright selbst, doch wenigstens « à quelque ‚holding‘ dans la société de ce ‚copyright‘ » Anspruch zu haben glaubt.

Ist diese Forderung ernst gemeint oder nicht, ist sie berechtigt oder nicht, ist sie eine Anmaßung Derridas oder eine *Schuld*, die Searle, vielleicht sogar ohne sein Wissen, Derrida gegenüber hat? Die Fußnote in der *Reply* beginnt mit dieser verräterischen Phrase „I am indebted to“, irgendeine Schuld erkennt Searle also an, doch wie weit geht diese Anerkennung und warum? Verminderte Verantwortung und eingestandene Schuld stehen in einem chiastischen Verhältnis zum jeweils vertretenen Sprachmodell: Auf der einen Seite steht Derrida, der von einer allgemeinen Iterabilität der Sprache ausgeht und somit die absolute Selbstpräsenz des wollenden Subjekts in der sprachlichen Äußerung negiert, damit nach Ansicht Searles aber auch die Verantwortung opfert. Auf der anderen Seite gesteht dagegen Searle die diskursive Produktion seiner Gedanken durch eine konventionalisierte Dankesformel zu und opfert dadurch in den Augen Derridas seinerseits die Verantwortung. Es stehen sich also nicht einfach Verantwortung für seine Sprechhandlung und die Zurückweisung der Verantwortung gegenüber, sondern diese einfache Zuordnung wird gekreuzt durch die Frage, was es überhaupt bedeuten kann, für Worte Verantwortung zu übernehmen.

Die Abkürzung *Sarl* verweist noch auf eine weitere Dimension des Problems, nämlich auf die Frage nach dem Unterschied zwischen *serious literal speech* und *parasitic discourse*. Derrida spielt hier mit der von Searle und Austin artikulierten Notwendigkeit, in der Sprechakttheorie strategisch die sekundäre, abgeleitete, unernste Seite der Möglichkeit des Gebrauchs von Sprache zunächst außen vor zu lassen<sup>215</sup>. Das Kürzel/die Parodie *Sarl* zeigt, dass Sprache sehr wohl beides auf einmal leisten kann: Sie kann erstens einen ernsthaften wissenschaftlichen Beitrag zum Thema *Verantwortung* leisten. *Sarl* ist in dieser Lesart einfach ein Kürzel. Sie kann aber auch eine ironische Verdrehung des Namens *Searle* darstellen, die ihrerseits vielleicht beleidigend gemeint ist, vielleicht aber auch nicht, eventuell sogar eine Anmaßung auf Seiten S(e)arl(e)s – dieser/dieses selbstautorisierten Erben Austins<sup>216</sup> – nahe legt. Eine Entscheidung darüber, was *Sarl* alles konnotiert, liegt am Ende nicht zuletzt im Ermessen jeder einzelnen Leserin.

---

<sup>215</sup> Vgl. SEARLE 1977, 204: „Austin’s idea is simply this: if we want to know what is to make a promise or make a statement we had better not start our investigation with promises made by actors on stage in the course of a play or statements made in a novel by novelists about characters in the novel, because in a fairly obvious way such utterances are not standard cases of promises and statements.“ Vgl. auch SEARLE 1994, 645ff, AUSTIN 1962, 43f. CAVELL 1995 weist darauf hin, dass Austin bereits vor *How to do Things with Words* diese hier ausgelassenen Themen behandelt hat und dass es sich bei seiner Strategie deshalb eher um eine Auslassung als eine Ausschließung handelt (52). In den von Cavell zitierten Passagen aus AUSTIN 1956 (*A Plea for Excuses*) wird deutlich, dass sich Austin der Gefahr, die ein Einsetzen von Sprechakt und geistigem Zustand (Intention) birgt, sehr bewusst ist (CAVELL, 55f, AUSTIN 9f). Es lässt sich nach meinem Ermessen hier allerdings nicht ablesen, dass Austin eine generelle Abgeleitetheit des *non-serious discourse* in Frage stellt.

<sup>216</sup> Vgl. DERRIDA 1977, 9. Im folgenden wird diese Anmaßung der Nachfolge Austins in der Diktion Derridas zu einem « chef d’œuvre de rhétorique métaphysico-oedipienne. » (66)

Was setzt nun aber Searle gegen die allgemeine Iterabilität der Sprache, mit welchen Konzepten stellt er sicher, dass „on the contrary, our communications are often perfectly adequate; and we can, at least in principle, say exactly what we mean“ (SEARLE 1994, 641)? Es ist das Konzept des Hintergrunds:

„Der Hintergrund besteht aus nicht-repräsentationalen geistigen Fähigkeiten, die alles Repräsentieren ermöglichen. Nur vor einem Hintergrund von Fähigkeiten, die selbst keine intentionalen Zustände sind, haben intentionale Zustände ihre Erfüllungsbedingungen und sind mithin erst dadurch die Zustände, die sie sind.“ (SEARLE 1983, 182)

Searle unterscheidet zudem zwischen einem *tiefen* und einem *lokalen Hintergrund*. Jener bezeichnet die Fähigkeiten,

„die allen normalen Menschen aufgrund ihrer biologischen Beschaffenheit zu eigen sind: zum Beispiel die Fähigkeit zu gehen, zu essen, zu greifen, wahrzunehmen, wiederzuerkennen, und die vorintentionale Einstellung, mit der wir der Festigkeit von Dingen und der unabhängigen Existenz von anderen Gegenständen und Menschen Rechnung tragen.“ (183)

Vielleicht wird hier am deutlichsten, was Searles Position von derjenigen Derridas trennt, nämlich der Glaube an Konstitutionsbedingungen, die allen Menschen gemeinsam sind. Es sind ontologische Merkmale, ohne die ein Mensch nicht vorstellbar ist. Der Vorwurf Searles an die Adresse Derridas, dieser unterscheide nicht zwischen ontologischen und epistemologischen Fragestellungen<sup>217</sup>, und die Entgegnung Derridas, seine Theorie entziehe sich dem Zugriff durch die Ontologie<sup>218</sup>, sind charakteristisch für die gesamte Auseinandersetzung.

Der *lokale Hintergrund* scheint mir weniger problematisch zu sein, wenn es auch strittig sein könnte, ob er im Sinne Searles überhaupt als Hintergrund, also als eine vorintentionale Kategorie, gelten darf. Er besteht aus dem Wissen, über das man – kulturenspezifisch – die einen umgebende Welt betreffend verfügt. Searle spricht daher auch von *lokalen Kulturtechniken*. Jedenfalls geht es hier um keine ontologische Größe mehr, sondern um klar durch einen kulturabhängigen Lernprozess, durch soziale Interaktion erworbene Vorstellungen davon, was *die Welt* ist. Der lokale Hintergrund umfasst demzufolge vorintentionale Einstellungen „gegenüber solchen Sachen wie Autos, Kühlschränken, Geld und Cocktail-Parties“.

Die Schwierigkeit mit dieser Einteilung Searles liegt ganz eindeutig darin, dass nie ganz klar wird, was er mit einer vorintentionalen Einstellung meint und wo sie endet und zu einer intentionalen wird. Vielleicht handelt es sich um den Unterschied zwischen einem Wissen darum, was etwas (kulturell) ist, was man also damit anfangen kann und was nicht, und einer Bewertung, einer persönlichen Positionierung gegenüber diesen Dingen. Ich weiß durch den Hintergrund, dass es Geld, Autos etc. gibt und ich weiß, wenigstens im Prinzip, wozu man sie benutzt. Mein tatsächli-

---

<sup>217</sup> Vgl. SEARLE 1994, 648.

<sup>218</sup> Vgl. DERRIDA 1977, 56.

cher Umgang mit ihnen, ihre Eingliederung in meine Lebensführung ist hingegen nicht vorgegeben. Ich kann z.B. Cocktail-Parties grundsätzlich dazu benutzen, um einen Skandal zu veranstalten, und sie somit zu einer Plattform für öffentliche politische oder künstlerische Statements machen. Ich spiele in diesem Fall bewusst ein anderes Spiel als die Kultur es mir vorgibt, doch dazu muss ich diese Kultur erst einmal kennen. Das kommt dem sehr nahe, was Judith Butler als Resignifizierung oder als diskursive Performativität bezeichnet<sup>219</sup>.

Natürlich kann ich mich auch auf Cocktail-Parties danebennehmen, wenn ich ihren Ablauf nicht kenne, weil ich z.B. nie an einer teilgenommen habe. In diesem Fall hätte ich nach Searle wohl eher eine (kulturell) falsche vorintentionale Einstellung ihr gegenüber, ich würde sie als etwas behandeln, das sie kulturell nicht ist, für das ich sie aber aufgrund meines eigenen lokalen Hintergrunds halte.

Was bedeutet aber in diesen Fällen, der Hintergrund sei vorintentional? Bedeutet es, man könne sich keinen Menschen vorstellen, der nicht in irgendeiner Weise durch diesen Hintergrund betroffen wäre? Bedeutet es, jeder Mensch werde erst durch seine soziale – und d.h. seine sprachliche – Initiation geschaffen, da ein kultureller, sozialer Ort, eine Identität immer durch Sprache vermittelt sein muss und von ihr nicht zu trennen ist? Falls dies konzediert wird, gibt es aber eigentlich keinen Unterschied mehr zwischen dieser Position und dekonstruktivistischen Positionen wie derjenigen Butlers<sup>220</sup>.

Ich sehe außerdem keine entscheidende Differenz mehr zwischen der Vorstellung, ein Mensch könne nicht Sprache gebrauchen, ohne gleichzeitig auf einen erlernten Hintergrund zu rekurrieren, sich von ihm abzusetzen, ihn zu reproduzieren o.ä. und der Vorstellung, der Mensch, könne Sprache nicht verwenden, ohne zugleich eine „kondensierte Geschichtlichkeit“ (BUTLER 1997, 12) mit aufzurufen.

Die Differenz ist freilich schon vorher gesichert worden, indem Searle den *tiefen Hintergrund* als anthropologische Konstante der „normalen Menschen“ postuliert und ihn somit der vermeintlichen Willkür eines kulturellen und konstruktivistischen Zugriffs entzogen hat. Der *tiefe Hintergrund* repräsentiert ein ontologisches Konzept, das versucht über Wahrscheinlichkeiten und Normalverteilungen einen Standardmenschen zu definieren, von dem es Abweichungen geben kann, die aber als solche vor jenem erkennbar bleiben. Dieser Standard ist allerdings nicht positiv angebbar, da er laut Searle ja nicht-repräsentational ist. Das bedeutet natürlich auch, dass Verste-

---

<sup>219</sup> Vgl. BUTLER 1997, 27.

<sup>220</sup> Vgl. zur Subjektkonstitution durch die Sprache BUTLER 1990, 211 sowie BUTLER 1997, 14: „Sprache erhält den Körper nicht, indem sie ihn im wörtlichen Sinn ins Dasein bringt oder ernährt. Vielmehr wird eine bestimmte gesellschaftliche Existenz des Körpers erst dadurch möglich, dass er sprachlich angerufen wird. Um das zu verstehen, muss man sich eine unmögliche Szene vorstellen, nämlich einen Körper, dem noch keine gesellschaftliche Definition verliehen wurde, der für uns also strenggenommen zunächst unzugänglich ist, aber im Ereignis seiner Anrede, eines benennenden Rufs, einer Anrufung, die ihn nicht bloß ‚entdeckt‘, sondern allererst konstituiert, zugänglich wird.“



hen für Searle mehr ist als eine semantische Aufschlüsselung. Daher ist es auch möglich, dass ein Wort stets dieselbe wörtliche Bedeutung hat, obwohl es immer in ganz anderer Weise verstanden wird und diese unterschiedlichen Verständnisse einander nicht substituierbar sind. Searle veranschaulicht dies am Beispiel des Wortes *öffnen*, das je nach Objekt eine andere Handlung bezeichnet (eine Tür, die Augen, ein Buch, eine Wand, eine Wunde *öffnen*):

„Es scheint mir klar zu sein, dass das Wort ‚öffnen‘ bei allen fünf dieser Vorkommnisse dieselbe wörtliche Bedeutung hat. Wer dies bestritte, sähe sich bald zu der Auffassung gezwungen, das Wort ‚öffnen‘ habe unbestimmt oder vielleicht unendlich viele Bedeutungen, denn die Reihe dieser Beispiele lässt sich ja fortführen; eine unbestimmte Mehrdeutigkeit als Resultat wirkt jedoch absurd.“ (SEARLE 1983, 185)

Der letzte Satz ist klar erkennbar die Abwehr einer Möglichkeit, jedoch kein Argument gegen sie, da Searle gerade selbst eine unbestimmte Mehrdeutigkeit vorgeschlagen hat, „denn die Reihe dieser Beispiele lässt sich ja fortführen“. Hier taucht erneut die zweite Angst vor Auflösung einer gültigen Interpretation oder einer verbindlichen Bedeutung auf, die oben schon besprochen worden ist. Searle scheint Mehrdeutigkeit nur als Anarchie denken zu können, nicht als eine Bedeutung, die immer wieder rekontextualisiert und somit stets wiederholt wird, aber eben auch die konstitutive Möglichkeit eines Bruchs mit dem Kontext mit sich führt. Butler beschreibt diese Dimension sprachlichen Handelns folgendermaßen:

„Der gegenwärtige Diskurs bricht zwar mit den vorhergehenden Diskursen, jedoch nicht im absoluten Sinne. Im Gegenteil, der gegenwärtige Kontext und sein scheinbarer ‚Bruch‘ mit der Vergangenheit sind selbst nur unter dem Vorzeichen dieser Vergangenheit lesbar. Der gegenwärtige Kontext arbeitet zwar einen neuen Kontext für dieses Sprechen aus, der aber als zukünftiger noch nicht beschreibbar und damit noch gar kein Kontext im eigentlichen Sinne ist.“ (BUTLER 1997, 27)

In dieser Perspektive ist es gar nicht notwendig, dass ein Wort immer dieselbe wörtliche Bedeutung behält, sondern „die Bedeutung eines Wortes ist sein Gebrauch in der Sprache“ (WITTGENSTEIN 1945, Zif.43) und jene ändert sich mit diesem. Butler weist darauf hin, dass jeder einzelne Gebrauch, also jedes *token*, um mit Searle zu sprechen, das *type* verändert, einen neuen möglichen Kontext für es schafft. Oft wird dieser Unterschied nur minimal sein, manchmal aber auch immens<sup>221</sup>. Und diesen Resignifizierungen ist ein Wort nicht nur bei seiner Produktion, sondern auch bei der Rezeption ausgesetzt. Searle würde solche Bedeutungsveränderungen wohl mit seinem lokalen Hintergrund zu erklären versuchen, mit einer Änderung in der kulturellen Wahrnehmung eines bestimmten Begriffs. Würde er auf die Vorschaltung der biologischen Tiefendi-

---

<sup>221</sup> Z.B. bei bewussten politischen Resignifizierungsstrategien, wie Butler sie beschreibt; vgl. allgemein BUTLER 1997, 64f.

mension<sup>222</sup> verzichten, wäre – wie ich schon erwähnt habe – kein entscheidender Unterschied mehr zu Positionen wie der Butlers erkennbar.

Es wäre dann auch nicht mehr nötig, zwischen wörtlicher und metaphorischer Bedeutung zu unterscheiden – eine Unterscheidung, die sich im übrigen für die Beispiele der Verwendung des Wortes *öffnen* schon aufgedrängt hätte, die Searle aber hier eigenartigerweise übergangen hat, hier war *öffnen* angeblich ja immer in der wörtlichen Bedeutung verwendet worden. Searle konzediert, dass sich kein „Algorithmus“ angeben lässt, „mit dem sich herausfinden ließe, wann eine Äußerung metaphorisch gemeint ist“ (SEARLE 1983, 189) und schließt daraus,

„dass wir geistige Fähigkeiten haben, mit denen wir gewisse Arten von Metaphern interpretieren können, ohne dabei irgendwelche anderen ‚Regeln‘ oder ‚Prinzipien‘ zur Anwendung zu bringen als unsere schiere Fähigkeit, gewisse Assoziationen zu machen. Ich weiß nicht, wie man diese Fähigkeiten besser beschreiben könnte als mit der Feststellung, dass sie nicht-repräsentationale geistige Fähigkeiten sind.“ (190)

Die bessere Beschreibung, das können wir nun bereits angeben, liegt in der Konzession einer allgemeinen Iterabilität, die Dichotomien wie *wörtliche* oder *metaphorische Bedeutung* überflüssig erscheinen lässt. Die „Fähigkeit, gewisse Assoziationen zu machen“ ist ein Funktionsprinzip von Sprache im allgemeinen oder anders gesagt:

« Un énoncé performatif pourrait-il réussir si sa formulation ne répétait pas un énoncé ‚codé‘ ou itérable, autrement dit si la formule que je prononce pour ouvrir une séance, lancer un bateau ou un mariage n’était pas identifiable comme conforme à un modèle itérable, si donc elle n’était pas identifiable en quelque sorte comme ‘citation’. » (DERRIDA 1971, 388f)

Dies gilt für jede wörtliche und jede metaphorische Bedeutung, für jeden ernsten und jeden ironischen Gebrauch, die daher aber längst noch nicht identisch und einförmig sind. Sie sind ihrem jeweiligen Kontext aktuell angepasst, führen ihre kondensierte Geschichtlichkeit, ihre früheren Kontexte als strukturelles Unbewusstes (*inconscience structurelle*) mit und sind vor genau diesem Hintergrund identifizierbar, der sich aber mit jeder Äußerung und jeder Rezeption schon wieder ändert. Es gibt eine *spécificité relative* eines Wortes in jeder Gebrauchssituation, doch sie ist relativ rein in Bezug auf andere Formen der Iterabilität, nicht in Bezug auf eine wörtliche bzw. metaphorische Verwendung des Wortes<sup>223</sup>.

Eine andere Form der Iterabilität wäre die Unterscheidung von fiktionaler und wörtlicher Bedeutung. Austin hatte sich für seine Theorie der Sprechakte entschlossen, von Standardfällen auszugehen, die auf die eine oder andere Weise von Unglück (*infelicities*) betroffen sein können: eine Konvention, die zur erfolgreichen Durchführung nötig ist, kann z.B. nicht richtig ausgeführt werden, man kann zu ihrer Durchführung nicht berechtigt sein, sie kann gar nicht existieren oder

---

<sup>222</sup> Zum (tiefen) Hintergrund als biologischer Kategorie vgl. SEARLE 1983, 183, sowie SEARLE 1994, 640.

<sup>223</sup> Vgl. DERRIDA 1971, 389.

man kann sie nur unaufrichtig ausführen usw.<sup>224</sup> Eine besondere Form dabei ist der schon erwähnte Parasitismus, wie er insbesondere für die fiktionale Rede charakteristisch ist. Für John Searle ist fiktionale Rede unernst (*nonserious*) – im Gegensatz zu metaphorischem Sprechen, das nicht wörtlich (*nonliteral*) ist<sup>225</sup>. In der fiktionalen Rede gibt der Autor nur vor (*pretends*), bestimmte Äußerungen zu machen. Dies hat zur Konsequenz, dass es kein Textmerkmal ist, an dem sich die Fiktionalität erkennen lässt. Es sind die illokutionären Intentionen des Sprechers, die eine Äußerung unernst werden lassen.

Durch diesen Akt des Vorgebens werden nun bestimmte Regeln, die eine Äußerung erst zu einer solchen werden lassen, benutzt, parasitär ausgehöhlt. Diese Regeln nennt Searle vertikale Regeln. Sie stellen die Verbindung zwischen der Äußerung und der Welt her und bestehen in außersprachlichen Geisteszuständen und Zusicherungen, wie z.B. der Zusicherung, die gemachte Äußerung sei wahr und man könne auf Verlangen Beweise dafür vorlegen, oder die Zusicherung der Aufrichtigkeit, also des eigenen Glaubens an die vorgebrachte Behauptung<sup>226</sup>.

„Now what makes fiction possible, I suggest, is a set of extralinguistic, nonsemantic conventions that break the connection between words and the world [...]. Think of the conventions of fictional discourse as a set of horizontal conventions that break the connections established by the vertical rules. [...] Such horizontal conventions are not meaning rules; they are not part of the speaker's semantic competence. Accordingly, they do not alter or change the meanings of any of the words or other elements of language. What they do rather is enable the speaker to use words with their literal meanings without undertaking the commitments that are normally required by those meanings.” (SEARLE 1974, 326)

Dieses Durchbrechen von Regeln und Fernhalten von Konsequenzen bei gleichzeitiger Aufrechterhaltung der wörtlichen Bedeutung ist die Grundform des parasitären Sprechens<sup>227</sup>. Parasitäres Sprechen ist nur möglich, insofern es die Sprache nicht zerstört, d.h. insofern deren wörtliche Bedeutung nicht angetastet wird, ganz wie ein biologischer Parasit seinen Wirtsorganismus nicht am Überleben hindern darf, um erfolgreich zu sein, sondern im Gegenteil vom möglichst reibungslosen Weiterfunktionieren des letzteren existentiell abhängig ist. Die Formulierung Searles zeigt deutlich, dass es vor allem um ein Außerkraftsetzen bestimmter Zugeständnisse oder Verpflichtungen (*commitments*) geht, die, wie erwähnt, mit der Wahrheit oder der Aufrichtigkeit einer Äußerung in Zusammenhang stehen.

---

<sup>224</sup> Für eine Aufstellung der möglichen Unglücksfälle vgl. AUSTIN 1962, 40.

<sup>225</sup> Vgl. SEARLE 1974, 321.

<sup>226</sup> Vgl. SEARLE 1974, 322.

<sup>227</sup> Vgl. dazu AUSTIN 1962, SEARLE 1974, 326: „In this sense, to use Wittgenstein's jargon, telling stories is a separate language game [...] and the language game is not on all fours with illocutionary language games, but is parasitic on them.”

Es berührt seltsam und macht stutzig, dass Searle die implizite Wertung der Bezeichnung *Parasit* immer strikt leugnet<sup>228</sup>. Die Wortwahl und die damit verbundenen Konzepte lassen dagegen die rhetorische Frage Derridas sehr berechtigt erscheinen: « A qui cachera-t-on que cette axiologie insistante systématique, dogmatique détermine un objet dont l'analyse n'est pas essentiellement ,logique', objective ou neutre? » (DERRIDA 1977, 64) Das gilt umso mehr, als durch die Absicherung der wörtlichen Bedeutung immer auch verhindert werden soll, dass der Sprecher die Kontrolle über seine Äußerung verliert. Es muss in Searles Theorie Konventionen geben, die zum einen nicht-sprachlich sind, denn sonst müsste man sie in Grammatik, Semantik, Syntax etc. verorten können. Zum anderen dürfen diese Konventionen aber dadurch nicht ihre allgemeine Gültigkeit und Verwendbarkeit einbüßen, denn sonst sieht er die Verantwortlichkeit für die eigenen Äußerungen suspendiert: Er kann Verantwortung nur in direkter Abhängigkeit von Intentionen denken. Seine Beweisführung läuft zumindest immer darauf hinaus, dass Sprecher der Wahrheit und Aufrichtigkeit verpflichtet sind, dass sie sagen, was sie meinen<sup>229</sup>.

Dies unterstellend ist es ein Leichtes, Abweichungen zu beschreiben, es ist aber kein Leichtes, sie in Äußerungen auch zu erkennen. Hier liegt der hauptsächliche Kritikpunkt poststrukturalistischer Sprachtheoretiker, auf die Searle in sehr zweifelhafter Weise reagiert, indem er Ontologie und Epistemologie gegeneinanderstellt und sich zu der Behauptung versteigt: „Roughly speaking, as theorists we are interested in the ontology of language, and the epistemological question – how do you know? – is irrelevant.“ (SEARLE 1994, 648) Diese Unterscheidung läuft auf eine vollständig produktionsästhetische Perspektive auf Texte hinaus und wird einmal mehr als Gegenentwurf zu einer prinzipiellen Unbestimmtheit oder Unentscheidbarkeit vorgebracht. Die Interpretation eines Textes muss immer nach Beweisen für ihre Plausibilität suchen (epistemologisches Problem). Gibt es keine Beweise, ist dies ein ontologisches Problem und führt zu einer nicht zu überwindenden Ignoranz auf Seiten des Interpretieren.

Das ausschließliche Interesse an ontologischen Fragen und das völlige Desinteresse an epistemologischen Fragen, das Searle hier behauptet, führt zu der Annahme, in einem Text sei etwas entweder geschrieben oder nicht, in einer Äußerung sei etwas entweder intendiert oder nicht. Es hat die nächste Konsequenz, dass die Erkenntnis, die Sprache gebe für diese erste Annahme einfach keine Anhaltspunkte her, ganz auf das Konto des falschen Umgangs mit ihr geschlagen werden muss: Entweder hat der Autor die Sprache falsch benutzt, d.h. eine nicht auffüllbare Informationslücke im Text erzeugt, oder der Rezipient hat einfach noch nicht ausreichend Information

---

<sup>228</sup> Vgl. z.B. SEARLE 1977, 205.

<sup>229</sup> „Suppose I say, 'It's hot in here,' meaning: it's hot in here. Now what follows about my speaker meaning from the fact that the sentence type, of which my utterance was a token is in his [Derrida's, B.S.] sense iterable and citable? Nothing whatever follows.“ SEARLE 1994, 659. Searles Argument leugnet die theoretischen und praktischen Folgen einer allgemeinen Iterabilität, weil er voraussetzt, dass *sentence meaning* und *speaker meaning* (Intention) in seinem Beispiel kongruieren. Doch genau das hat er nicht gezeigt.

gesammelt, um den Sinn eines Textes oder einer Äußerung korrekt zu erfassen. Die Sprache bleibt außen vor, aus ihrem Material kann kein garantiert richtiger Sinn extrahiert werden. Der Sinn liegt in der Intention, die im Sprachgebrauch Gestalt annimmt. „The sentences are so to speak fungible intentions. [...] To the extent that the author says what he means (I, B.S.) the text is the expression of his intentions.” (SEARLE 1977, 202) Wie kann man diese Aussagen anders lesen, denn als Ausdruck der idealen Selbstpräsenz des Sprechers in der Rede, von der Searle immer behauptet, sie sei nicht notwendig<sup>230</sup>, und die Derrida als vermeintlich universales Merkmal von Sprache nicht müde wird zu kritisieren<sup>231</sup>?

Für Searle ist Intentionalität eine Eigenschaft geistiger Zustände<sup>232</sup>. Wenn demnach „the sentences are precisely the realizations of the intentions“ (202), dann stimmen Sprache und geistiger Zustand, Sprache und illokutionäre Intention überein<sup>233</sup>. Diese Übereinstimmung, die Searle – unverständlichlicherweise – leugnet, ist genau das, was Derrida als ideale Selbstpräsenz fasst, nämlich « la conscience, la présence consciente de l'intention du sujet parlant à la totalité de son acte locutoire. » (DERRIDA 1971, 383) Das bedeutet nun wiederum nicht, dass alle Intentionen bewusst sein müssen<sup>234</sup>, sondern dass Beschreibungen des Verhältnisses von Intentionalität und Sprache im Stil Searles genau diese Bewusstheit vorgeben.

Was macht diesen Punkt so zentral für die Verantwortlichkeit des Subjekts gegenüber seinen schriftlichen und mündlichen Äußerungen? Es gibt eine übermächtige Tradition, die Intention an Verantwortung koppelt. Die Zuordnung erfolgt eben über Präsenz. Deshalb ist die Rede im abendländischen Denken auch der Schrift überlegen. Jene kann durch die Präsenz ihres Autors – ihres *Vaters*, wie Platon es ausdrückt – an diesen gebunden werden, der sie vor Fehlinterpretation schützt, sich aber dadurch auch an die gemachte Aussage bindet. Diese ist, um im Bild zu bleiben, verwaist:

„Ist sie aber einmal geschrieben, so schweift auch überall die Rede gleichermaßen unter denen umher, die sie verstehen, und unter denen, für die sie sich nicht gehört, und versteht nicht, zu wem sie reden soll und zu wem nicht. Und wird sie beleidigt oder unverdienterweise beschimpft, so bedarf sie immer ihres Vaters Hilfe; denn selbst ist sie weder imstande sich zu schützen noch sich zu helfen.“ (PLATON ca. 460 v. CHR., 275e)

---

<sup>230</sup> Vgl. SEARLE 1994, 657.

<sup>231</sup> « En revanche: soutenir contre cette prétendue 'illusion', que 'the sentences are precisely the realizations of the intentions', voilà un langage qui me paraît relever de ce bon vieux psychologisme représentationniste [...] et expressiviste [...] qui garde intactes les distinctions entre 'intention' et 'réalisation', 'intention' et 'expression' » DERRIDA 1977, 38).

<sup>232</sup> Vgl. SEARLE 1983, 15ff: „Intentionalität ist die Eigenschaft vieler geistiger Zustände und Ereignisse, durch die sie auf Gegenstände oder Sachverhalte in der Welt gerichtet sind oder von ihnen handeln.“ (15)

<sup>233</sup> Vgl. auch SEARLE 1983, 27: „Der Sprechakt ist genau dann erfüllt, wenn der entsprechende psychische Zustand erfüllt ist, und die Erfüllungsbedingungen von Sprechakt und ausgedrücktem psychischen Zustand sind identisch. [...] Jeder intentionale Zustand besteht aus einem Repräsentationsgehalt in einem gewissen psychischen Modus. Intentionale Zustände repräsentieren Gegenstände und Sachverhalte in demselben Sinn, in dem Sprechakte Gegenstände und Sachverhalte repräsentieren“.

<sup>234</sup> Diese Behauptung wird für die Dekonstruktion aufgestellt in SEARLE 1977, 202. Vgl. zum Unterschied von Bewusstsein und Intentionalität auch SEARLE 1983, 16f.

Nur die Intention vermag also die angemessene Interpretation einer Äußerung zu gewährleisten, verschwindet sie, wie im Falle der Schrift zeitweilig möglich, ist diese ungerechten Beleidigungen von Seiten der Unverständigen ausgesetzt. Erst die Erklärung des Autors durch Präsenz verbürgt die vollkommen angemessene Deutung, nur sie gewährleistet die Identifikation des Autors mit seinem sprachlichen Produkt. In genau dieser Hinsicht ist der hier kursorisch nachgezeichnete Diskurs über ernsthaftes Sprechen, über Aufrichtigkeit und über die Unglücksfälle der Sprache, die Missverständnisse und parasitären Fiktionalisierungen auf den Begriff der Verantwortung bezogen. Die Frage ist, ob es Formen der Verantwortung jenseits dieser Unterscheidungen geben kann:

„Wenn *hate speech* Zitatcharakter hat, bedeutet das, dass der Sprecher für den Gebrauch dieses Sprechens nicht verantwortlich ist? Kann man sagen, dass er von jeder Verantwortung frei ist, da ein Anderer dieses Sprechen erfunden hat, das er selbst nur gebraucht? Ich würde dagegen halten, dass der Zitatcharakter des Diskurses unser Verantwortungsgefühl eher stärken und vertiefen kann.“ (BUTLER 1997, 45f)

Wenn die Sprache nach Regeln funktioniert, die ich nicht mitgestaltet habe, sondern die ich einfach nur zu gebrauchen lerne, ist die Vermutung, man könne für seine Äußerungen nicht zur Verantwortung gezogen werden<sup>235</sup>, zunächst nicht völlig von der Hand zu weisen. Ebenso gilt aber, worauf Derrida mit seiner *Société à responsabilité limitée* hingewiesen hat, nämlich dass ein Rekurs auf die offensichtliche Wahrheit, die man dann auch noch mit einem persönlichen Copyright belegen will, eine außerordentlich merkwürdige Sache ist<sup>236</sup>. Die Geste, die Derrida hier so skeptisch betrachtet, ist im Kern totalitaristisch, sie markiert eine persönliche Aussage, weist dieser aber im selben Augenblick den Status einer allgemeinen Wahrheit zu. Dadurch wird die behauptete Verantwortung unabweisbar untergraben. Für eine offenbare Wahrheit braucht es keine Verantwortung, denn sie ist allen Wohlmeinenden frei zugänglich. In diesem Sinne ist die Diagnose Searles, Derrida habe „a distressing penchant for saying things that are obviously false“ (SEARLE 1977, 203), tatsächlich beunruhigend, genau wie der angeblich wertfreie Ausdruck des *Parasiten*, von dem nur ein Übelmeinender das Gegenteil annehmen kann.

Auf die allgemeine Iterabilität der Sprache sollte also nicht mit einem Rückzug auf die nun vermeintlich mögliche Abweisung von absoluter Verantwortung reagiert werden, sondern mit einer Übernahme von Verantwortung für die Sprache, die man selbst nicht verschuldet hat. Dazu gehört sicher auch eine wache Teilnahme am Sprachspiel, ein Hinterfragen der Regeln, die zu beachten erwartet wird. Der Verweis auf eine objektive Wahrheit ist in letzter Konsequenz eine

---

<sup>235</sup> Vgl. auch DERRIDA 1971, 376.

<sup>236</sup> Vgl. DERRIDA 1977, 2.

Ablehnung von Verantwortung, ein Rekurs auf eine höhere Instanz, die nicht verteidigt werden muss, sondern auf die man sich stets bequem zurückziehen kann.

Genau deshalb hat Judith Butler davor gewarnt, sprachliche Übergriffe gesetzlich zu reglementieren. In ihren Gedanken zur Zensur beschreibt sie diese als einen produktiven Mechanismus, der das Sprechen nicht nachträglich beschränkt, sondern es im Gegenteil erst in seiner akzeptablen Form erzeugt. Durch Zensur wird gutes, wohlgefälliges Sprechen gefördert, indem es als nicht sanktionierter Teil der Sprache in den Debatten stets vorhanden ist, selbst wenn er nicht *explizit* gefördert wird. Butler vertritt hier ein dezentrales Machtmodell im Anschluss an Foucault<sup>237</sup>. Durch die Ubiquität der Macht ist es nicht sinnvoll, sie auf ihre juridisch-diskursive, auf ihre repressive Seite also, zu beschränken:

« Les relations de pouvoir-savoir ne sont pas de formes données de répartition, ce sont des ‘matrices de transformation’. [...] aucun ‘schéma de transformation’ ne pourrait fonctionner si, par une série d’enchaînements successifs, il ne s’inscrivait en fin de compte dans une stratégie d’ensemble. Et inversement, aucune stratégie ne pourrait assurer des effets globaux si elle ne prenait pas appui sur des relations précises et ténues qui lui servent non pas d’application et de conséquence, mais de support et de point d’ancrage. »  
FOUCAULT 1976, 131f)

Das Foucaultsche Machtmodell funktioniert innerhalb einer solchen Logik der doppelten Konditionierung (*double conditionnement*). Einerseits ist Macht tatsächlich repressiv, Vehikel strategischer Durchsetzung persönlicher oder umfassenderer Pläne (*pouvoir juridico-discursif*); andererseits ist Macht aber auch in die Körper und in das Verhalten aller implementiert (*bio-pouvoir*), sie hat eine selbstverständliche Seite, die Gut und Böse klar voneinander zu trennen vermag. Bei Butler kehrt diese analytische Unterscheidung wieder als *explizite vs. implizite Zensur* (BUTLER 1997, 184). Macht kommt von überall her, von außen als Repression, Gesetz oder Regelwerk, von innen als Normalität, Konvention, Tradition, kurz als das *obviously true*. Hoffnung schöpfen Theoretikerinnen wie Butler aus der Iterabilität von Sprache. Durch sie wird es möglich innerhalb einer von Macht imprägnierten Wirklichkeit, Handlungsmacht zu entfalten und somit persönlich Verantwortung zu übernehmen:

„Die Verantwortlichkeit des Sprechers besteht nicht darin, die Sprache ex nihilo neu zu erfinden, sondern darin, mit der Erbschaft ihres Gebrauchs, die das jeweilige Sprechen einschränkt und ermöglicht, umzugehen. [...] Autonomie im Sprechen ist, soweit sie existiert, durch eine radikale und ursprüngliche Abhängigkeit von der Sprache bedingt, deren Geschichtlichkeit die Geschichte des sprechenden Subjekts in alle Richtungen übersteigt.“  
(46f)

---

<sup>237</sup> Vgl. FOUCAULT 1976, 134f: « Il n’y a pas d’un côté le discours du pouvoir et en face, un autre qui s’oppose à lui. Les discours sont des éléments ou des blocs tactiques dans le champ des rapports de force ; il peut y en avoir de différents et même de contradictoires à l’intérieur d’une même stratégie ; ils peuvent au contraire circuler sans changer de forme entre des stratégies opposées. »

Die persönliche Verantwortung ist dabei nie in dem Sinn persönlich, dass sie einen Ursprung markierte; man erfindet seine Sprache nicht *ex nihilo*, sondern wird in ein längst bestehendes Sprachspiel eingebunden, an dessen Regelwerk man aber eben nicht fest gebunden ist, sondern auf das man Einfluss nehmen kann, wenn auch begrenzt. Im Sinne Foucaults und Butlers und sicherlich auch Derridas wäre es moralische Pflicht des Subjekts, genau das zu tun: auf das Regelwerk Einfluss nehmen. Denn nicht nur ist es nicht das eigene (falls es so etwas gibt) und sollte schon deshalb einer Prüfung unterzogen werden, sondern das Regelwerk ist zudem nicht kodifiziert, Wittgenstein hatte das beschrieben, es kann beobachtet werden, aber es gibt keine Schiedsrichterinstanz, die über seine Einhaltung wachen würde. Es bleibt deshalb notwendig prekär, stets von Auszehrung (*etiolation*) bedroht, wie Austin es genannt hat<sup>238</sup>. Diese Möglichkeit der Auszehrung ist gleichzeitig die Möglichkeit der Handlung. Die Bewertung nimmt, neben dem Sprachgebrauch, der Handelnde vor, das offenkundig Wahre bleibt eine idealistische Illusion.

Vielleicht hat Seán Burke dieser Punkt drei Jahre nach seinem Angriff auf den Poststrukturalismus dazu veranlasst, eine ähnlich gelagerte Ethik der Unterschrift zu postulieren<sup>239</sup>. In einem kurzen Aufsatz vertritt er die These, dass derjenige, der eine Äußerung tut (*a discourse's author*), „establishes what we might call a signatory contract based upon the signature as performative.“ (BURKE 1995a, 285) Dieser Kontrakt gilt aber nicht nur, so muss man Burke wohl verstehen, für die Autorintention, wenngleich er die Missinterpretation als fixe Größe seiner These beibehält:

„An act of signature thus establishes the chain connecting the author to his contemporaneous estate or to her posthumous estate. The signature binds the text respectively to the still-living author, to the legacy and legatees of the dead author, to whatever traditions might have been established *in nomine auctoris* and to the posthumous reconstructions of authorial intention, biography and any system of oeuvre effects which might influence the ethical rereading of the text in question.“ (289)

Freilich versucht Burke hier immer noch den Autor als maßgebliche Instanz der Sinngenerierung im Text zu retten, alle Rekonstruktion, für die der Vertrag gelten soll, muss im Namen des Autors geschehen. Doch damit gerät Burke in eine Sackgasse: er erkennt die Autorintention als *(re)construction*, die zudem in jeder sprachlichen Äußerung „open to all perils of misreception“ (290) ist, doch er zieht daraus nicht etwa die Konsequenz, dass Intention notwendig eine Konstruktion und somit als zentrale Größe notorisch unbrauchbar für die ethische Diskussion bleibt. Entsprechend vage ist denn auch die Entscheidungsinstanz Burkes, für den „everything is determined by the ethos with which one signs and the ethos of the audience which countersigns a discourse.“ (290) In Zusammenhang mit dem Festhalten an der Autorintention als maßgeblich für den Sinn wirkt diese Aussage trivial, denn sie verschiebt die Verantwortung letztendlich wie-

---

<sup>238</sup> Vgl. AUSTIN 1962, 44.

<sup>239</sup> Vgl. den Titel von BURKE 1995a: *The Ethics of Signature*.



der in eine Sphäre der Aufrichtigkeit, über deren Vorhandensein aber mit menschlichen Fähigkeiten immer nur gemutmaßt werden kann. Dabei war Burke doch schon einen Schritt weiter, indem er der Unterschrift eine Verbindlichkeit auch für die nicht absehbare Zukunft (*posthumous estate, as yet unrealised historical circumstances*, 289) zugeschrieben hatte. Er war damit ja schon auf einer Linie mit Butler, die verantwortliches Sprechen darin gesehen hatte, „mit der Erbschaft ihres Gebrauchs, die das jeweilige Sprechen einschränkt und ermöglicht, umzugehen“. Wenn persönliche Verantwortung nicht sicher zugeordnet werden kann, weil das klassische Entscheidungskriterium (die Absicht des Autors) diese Zuordnung nicht objektiv zulässt – woran sich auch in absehbarer Zeit nichts ändern wird – dann muss Verantwortung übernommen werden, obwohl die Zuordnung nicht geleistet werden kann.

Der Autor ist und bleibt – Homer hin, Nibelungenlied her – nicht nur etymologisch ein *auctor*, doch gibt man sich mit diesem Verhältnis zufrieden und kalkuliert nicht den nicht-originären Charakter von Sprache mit ein, entzieht man den Sprecher oder den Skriptor eben auch immer einem großen Bereich seiner Verantwortlichkeit. Psychische Zustände sind im Zusammenhang mit Sprache kein hinreichender Garant für Rechenschaft, wie bereits John L. Austin in Bezug auf den wortbrüchigen Hippolytos herausgestellt hat<sup>240</sup>:

„Es ist befriedigend, gerade an diesem Beispiel zu sehen, wie ein Übermaß an Tiefe, oder sagen wir besser Erhabenheit, der Unmoral den Weg ebnet. Denn wer sagt: ‚Versprechen erschöpft sich nicht darin, dass man Worte äußert! Es ist ein innerer, geistiger Akt!‘ wird aussehen wie ein fester Vertreter der Moral, der sich einer Generation von oberflächlichen Denkern entgegenstellt. [...] Aber er ist es, der Hippolytos mit einer Ausrede versorgt, den Bigamisten mit einer Entschuldigung für sein ‚Ja‘ und den Wettbetrüger mit einer Rechtfertigung für sein ‚Ich wette‘.“ (AUSTIN 1962, 32)

Es scheint keinen einfachen Ausweg aus dem Widerstreit zwischen Zuordnung von Bedeutung und dem Wunsch nach ihrer Kontrolle zu geben, es gibt zu viele Komponenten im Sprachspiel, die in ihm selbst nicht zu fassen sind. Diese Komplexität ist es auch, die Brahim Orouke umtreibt, den Protagonisten des nun zu besprechenden Romans *L'inspecteur Ali* von Driss Chraïbi. Dabei wird es mein Hauptanliegen sein, zu zeigen, wie Motive, die gewöhnlich in autobiographischer Weise oder als Ausdruck kultureller Differenzen gelesen werden, bei Chraïbi in Bezug auf die von mir gerade skizzierte Diskussion um Urheberschaft von und Verantwortung für Texte gelesen werden können.

---

<sup>240</sup> „Die Zunge nur, der Geist hat nicht geschworen.“ (EURIPIDES 428 v.CHR., 612), vgl. zur Bedeutung dieses dramatischen Augenblicks für Austin auch CAVELL 1995, 52ff.

## II.2b Der Autor und sein Text. Driss Chraïbis *L'inspecteur Ali*

### *Europa schreibt*

Klischees gehören zum Haltbarsten, was Kultur hervorgebracht hat. Schon die Präsentation eines 2002 abgehaltenen Symposiums mit dem Titel *Europa schreibt* stimmte skeptisch. Im Prospekt zu dieser Veranstaltung waren Photos der teilnehmenden Schriftsteller abgebildet, die jeweils einem (europäischen) Land zugeordnet waren. Emine Sevgi Özdamar firmierte – einmal mehr – als Vertreterin der türkischen Literatur. Es schien nur ein weiteres unter zahlreichen Beispielen dafür zu sein, wie wenig hinterfragt die Verbindung zwischen der Zuordnung zu einer bestimmten Nationalliteratur und der Nationalität der Autoren ist.

Interessant wurde die Veranstaltung, als am 12. April 2003 ein Beitrag Dubravka Ugrešić erschien, in dem sie sich mit der nationalen Etikettierung von Literatur befasst. Ugrešić hatte diesen Text ausgerechnet auf jenem Hamburger Kolloquium vorgestellt und veröffentlichte ihn nun in der Neuen Zürcher Zeitung. Sie vergleicht den europäischen Literaturbetrieb darin mit dem Songcontest: immer steht hinter den Namen seiner Repräsentanten der Name des Staates, dem sie zugeordnet werden. Diese Etikettierung empfindet Ugrešić als Belastung:

„Vor einem Dutzend Jahren hatte ich einen eleganten jugoslawischen Pass mit elastischem rotem Einband. Ich war eine jugoslawische Schriftstellerin. Dann kam der Krieg, und die Kroaten drückten mir - ohne mich zu fragen - einen blauen kroatischen Pass in die Hand (der sich entschieden von der roten kommunistischen Farbe abkehrt, aber dessen harter Einband an die alten sowjetischen Leseausweise für die Lenin-Bibliothek erinnert).“ (UGREŠIĆ 2003)

Das Individuum, so scheint ihr Tenor zu sein, wird zur tabula rasa für die verschiedensten Zuschreibungen. Das zentrale Problem ist, dass es sich ihrer nicht erwehren kann, auch wenn es dies wünscht, dass es stets einer totalitären Struktur ausgeliefert ist, der Diktatur der Identifikation. Doch diese ist keine sanfte Diktatur, keine lustige, nur halb ernst gemeinte, so wie die beim Songcontest. Warum, fragt sich Ugrešić schließlich, stört sie sich so an diesem Etikett, das doch jeder mit sich herumträgt, vielleicht sogar herumtragen muss?

„Weil sich in der Praxis zeigt, dass das Identifikationsgepäck den literarischen Text belastet. Weil sich weiterhin zeigt, dass das Identifikationsetikett das Wesen des literarischen Textes und seine Bedeutung verändert. Weil das Identifikationsetikett eine verkürzte und stets falsche Interpretation des Textes ist. Weil das Identifikationsetikett den Raum öffnet, etwas in den Text hineinzulesen, was er nicht enthält. Und schliesslich, weil es diskriminierend ist, diskriminierend für den Text selbst. Denn ich komme von der Peripherie; ein amerikanischer Schriftsteller hat dieses Problem vermutlich nicht.“ (UGREŠIĆ 2003)

Dieses wütende Plädoyer hat selbstverständlich nicht verhindert, dass ihr Text im Tagungsband der eingangs erwähnten Veranstaltung erschienen ist, die dieses System der Identifikationsetiket-

tierung bereits in ihrem Prospekt einmal mehr auf die Spitze getrieben hatte und genau das tat, was dem globalen Markt so entgegenkommt: ethnisierende Signifikanten aufkleben. Denn letztendlich, so Ugreši, ist niemand in der Lage, das spezifisch Europäische eines in Holland lebenden Afrikaners, der auf Englisch schreibt<sup>241</sup>, inhaltlich zu benennen, also den Signifikanten mit einem zwingenden Signifikat zu versehen.

Stolz auf seine Multikulti-Ideologie und -Praxis, geht das VE (Vereinigtes Europa, B.S.) nach dem erprobten Rezept vor, «Me Tarzan, you Jane», also nach dem Rezept der Anerkennung verschiedener kultureller und regionaler Identitäten und natürlich der Integration, obwohl niemand weiss, was das heissen soll. Jedem also sein Bethaus, jeder ihre Burka. Und solange der Marokkaner auf seinem Tresen etwas Marokkanisches anbietet, whatever it means, und wir etwas Europäisches, whatever it means, ist alles o.k. So werden Kulturprodukte getauscht, so funktioniert der globale Markt, nach diesem Mechanismus läuft auch die Dynamik des Literaturlebens. (UGREŠI 2003)

Ugreši weist so auf die Bedrohung hin, die von einem kulturellen Etikettierungssystem im allgemeinen und von Vertretern der sogenannten interkulturellen Literatur im besonderen ausgeht – ein Terminus, der ihr – ganz im Sinne der hier verfolgten Argumentation – als Teil eben jenes Etikettierungssystems erscheinen muss, auch wenn sie ihn nicht ausdrücklich verwendet.

Es gibt demnach ein weiteres bedrohliches Szenario, neben der im letzten Abschnitt von mir skizzierten dreifachen Bedrohung des Autors. Beide lassen sich in Beziehung zueinander setzen. Kehren wir dazu zunächst noch einmal zurück zu den Gründen, die Ugreši für ihre Ablehnung der nationalliterarischen Zuordnung geltend macht. Trotz der vielen Kausalsätze handelt es sich im Kern um nicht mehr als zwei Vorwürfe. Der erste bezieht sich auf die Textbedeutung. Ihr werde durch das nationale Etikett auf vielfache Weise Gewalt angetan, oder zumindest begünstige das Etikett Fehlinterpretationen. Ugreši nennt dabei *Fehlinterpretation*, was diese Arbeit als einseitige Interpretation bezeichnet.

Der zweite Vorwurf ist ein politischer. Er verweist auf die Ambivalenz der kulturspezifischen Interpretation, die ich im ersten Teil besprochen habe. Zum einen ist sie lobenswerte Abkehr von eurozentrischen Deutungsmustern und Anerkennung anderer Denkschemata. Zum anderen ist sie aber auch die Aufrichtung einer neuen Hegemonie, die die Welt (und damit eben auch die literarische Welt) in Zentrum und Peripherie aufteilt. Die schlechten Marktchancen von Literaturen kleiner Länder oder von Ländern mit einer global unbedeutenden Sprache<sup>242</sup> ist dabei offenkundig. Ihr Erfolg kann am ehesten gesichert werden, wenn man sie mit einem Identifikationseti-

---

<sup>241</sup> Ugreši bezieht sich mit diesem konkreten Beispiel auf Moses Isegawa, weitet das aber im Laufe des Arguments aus auf einen „Araber, der ein neuer Marcel Proust“ bzw. einen „Türken, der ein neuer Thomas Mann sein möchte“. All diese Menschen können ihrer Meinung nach von keiner nationalliterarischen Etikettierung adäquat erfasst werden, ja stellen diese qua ihrer schieren Existenz in Frage.

<sup>242</sup> Der Konflikt in der indischen Literatur zwischen den Verfechtern einer Literatur in den indigenen Sprachen bzw. einer englischsprachigen Literatur wurde in der Einleitung dargestellt und illustriert den Unterschied zwischen Sprachen mit vielen Sprechern und solchen von globaler Bedeutung, vor allem in Hinblick auf eine mögliche Versilberung.

kett im Sinne Ugreši versteht, doch das diskriminiert eben wieder nur diese Literaturen. US-Amerikanische Autoren<sup>243</sup>, um bei dem von Ugreši gewählten Beispiel zu bleiben, müssen sicherlich nicht fürchten auf ihren nationalen Hintergrund reduziert zu werden. Der Respekt vor einer Minderheit, so kann man aus ihren Überlegungen schlussfolgern, sollte nicht die Konsequenz haben, dass man einzelne Personen *nur noch* als Angehörige der Minderheit wahrnimmt. Sie sollte des weiteren nicht dazu führen, dass Texte von Autoren, die einer Minderheit angehören, wieder nur noch vor dem Hintergrund der jeweiligen Biographien gelesen werden. Die Marginalisierung, die der postkoloniale Diskurs ja gerade aufweichen wollte, wird sonst durch die Hintertür wieder eingeführt. Nach Ugreši missachtet eine Fixierung auf den Autor als Angehörigem einer Nation oder Kultur also erstens den Text (und demnach die literaturtheoretischen Erkenntnisse zur autorunabhängigen Interpretation) und zweitens die Person des Autors selbst, der eigentlich durch nichts als durch Anonymität eine Etikettierung sicher verhindern könnte.

Eine ähnliche Erkenntnis führt den Verleger in Driss Chraïbis Roman *L'inspecteur Ali* dazu, dem Autor Brahim Orouke eine kosmetische Operation an seinem Namen nahe zu legen:

« Votre nom restera le même : Orouke. On le prendra dans la seule acception qui s'impose : patronyme irlandais, voire américain. Surtout si on lui adjoint une apostrophe : O'Rourke. L'œil du lecteur occidental est curieusement conditionné. Je vous garantis que personne n'ira imaginer que c'est un nom berbère. Quant à votre prénom, eh bien ! on le remplacera par l'initiale B. C'est tout. La curiosité fonctionnera dans toutes les directions sauf la bonne. Benjamin O'Rourke ? Basil O'Rourke ? Britten O'Rourke?... Signé ainsi, B. O'Rourke, votre livre se vendra partout, comme tout ce qui vient des States : B.D., séries B, variétés, la soupe qui tient lieu de culture. »<sup>244</sup> (CHRAÏBI 1991, 81f)

Ein berberischer Autor verkauft sich nicht, also muss man den Signifikanten so verändern, dass das berberische Signifikat verschwindet und durch ein verkaufsförderndes amerikanisches ersetzt wird. Dass dieses Signifikat auch stereotypisiert wird als *la soupe qui tient lieu de culture*, ist einer der geschickten Winkelzüge des Textes, der vermeidet, Etikettierung einseitig zu verorten. Man kann sie vielmehr durchschauen und sich ihrer zum eigenen Vorteil bedienen, wie dies Oroukes Verleger tut, der ihr dann aber gleichzeitig an einer anderen Stelle – seiner Einschätzung Amerikas – erliegt.

*La soupe qui tient lieu de culture* wird hier gleichermaßen zu einem strategischen wie zu einem unbewussten Ort. Sicherlich kann man diese Stelle als Kritik an der Amerikanisierung auffassen, das

---

<sup>243</sup> Wahrscheinlich sollte man noch das Attribut *weiß* hinzufügen.

<sup>244</sup> "Ihr Name bleibt derselbe: Orouke. Aber wir nehmen ihn in der einzigen Version, die sich aufdrängt: als irisches, ja amerikanisches Patronym. Vor allem, wenn wir einen Apostroph hinzufügen: O'Rourke. Das Auge des westlichen Lesers ist seltsam konditioniert. Ich garantiere Ihnen, niemand wird Glauben, dass er es mit einem berberischen Namen zu tun hat. Was Ihren Vornamen betrifft, nun, den ersetzen wir durch das Initial B. Das ist alles. Die Neugier wird in alle Richtungen, bis auf die richtige funktionieren: Benjamin O'Rourke? Basil O'Rourke? Britten O'Rourke?... Mit diesem Autornamen versehen, verkauft sich Ihr Buch überall, wie alles, was aus den Staaten kommt: Comics, B-Movies, Variété, die Suppe, die Kultur ersetzt."

läge ganz im Flow des Diskurses über die interkulturelle Literatur<sup>245</sup>. Doch die Stelle erschöpft sich nicht in diesem Oberflächenphänomen, denn die beiden Planenden sind keine Amerikaner und doch bedienen sie sich der Methoden, die sie als *Suppe, die Kultur ersetzt*, bezeichnen und also kritisieren. Eine sinnvolle Aussage über kulturelle Differenzen und deren Wert lässt sich an dieser Stelle demzufolge nicht treffen, denn die kritisierte *Suppe* wird durch die Signifikantenretusche nicht nur genutzt, sondern auch selbst erzeugt. Wenn es genügt, einen Apostroph in den Autornamen einzufügen, um eine irische oder amerikanische Urheberchaft im Bewusstsein der Leserschaft herzustellen, dann kann es mit der kulturenspezifischen Schreibweise nicht sehr weit her sein. Denn die schiere Möglichkeit dieses Manövers impliziert ja, dass der Text selbst nichts bereitstellt, um den Schwindel zu entlarven. Der Fokus des Romans scheint mir im Anschluss an diese Beobachtung auf theoretischen Erwägungen zum Verhältnis von Text und Autor, sowie der Möglichkeit von (kultureller) Authentizität zu liegen. Wird über den Kulturbegriff nicht eigentlich eher dieser Aspekt aufgerufen?

Brahim Orouke erklärt sich einverstanden mit dem Schachzug des Verlegers, denn „je suis pour le fric“<sup>246</sup> (82). Im Laufe des Romans versucht er dann allerdings noch ein anderes Buch zu schreiben, in dem es ihm um ernsthafte Themen geht, um den Krieg und die Verhältnisse in seiner „Heimat“ Marokko. Dieser Versuch wird aber ständig subvertiert und zwar durch die Hauptfigur seiner erfolgreichen Romane, die er unter irisch-amerikanischem Pseudonym (*B. O'Rourke*) „pour le fric“ schreibt. Diese Hauptfigur, der Inspecteur Ali, der dem Roman Chraïbis schließlich auch den Titel gibt, entwickelt ein beunruhigendes Eigenleben und kann schließlich auch aus den „ernsthaften“ literarischen Bemühungen nicht ferngehalten werden. Er wird zum Parasiten der Texte Oroukes.

Schon in dieser kleinen Passage um die Namensänderung finden sich einige der Stichworte wieder, die in der Autordebatte eine eminente Rolle spielen. Den wenigen Sekundärtexten, die es zu diesem Roman von Chraïbi gibt, ist deshalb in ihrer Tendenz, erneut auf die autobiographische Karte zu setzen, zu widersprechen<sup>247</sup>. Bernadette Dejean de la Bâtie argumentiert nicht sehr überzeugend, wenn sie das merkwürdige Ineinanderfließen von Autor und Protagonist, das *Maskenspiel des Autors*, wie sie es nennt, als Beweis dafür heranziehen will, dass der Text vor allem verschleierter Ausdruck der Gedanken Chraïbis sei<sup>248</sup>. Denn ein Ineinanderfließen bedeutet doch

---

<sup>245</sup> Vgl. z.B. HARGREAVES 1990.

<sup>246</sup> „Mir geht's ums Geld.“

<sup>247</sup> Vgl. DEJEAN DE LA BATIE 2002, 61ff. Für die Kriminalromane, die Chraïbi in der Folge mit dem Inspecteur Ali als Hauptfigur verfasst hat, vgl. DEJEAN DE LA BÂTIE 1998, 80, sowie CÉLESTIN 2001, 197.

<sup>248</sup> Vgl. DEJEAN DE LA BATIE 2002, 186 und 189. Dejean de la Bâties Wortwahl ist dabei im deutschen Kontext besonders unglücklich, da sie auf einen Begriff Paul de Mans verweist, der für Dejean de la Bâties Konzeption offensichtlich nicht von Belang ist (vgl. DE MAN 1979a - *Autobiographie als Maskenspiel*). De Man versucht mit ihm gerade das „jedem Verstehensprozess eignende Moment der wechselseitigen Spiegelung“ zu beschreiben (134). Wenn ich im

gerade eine *beidseitige* Affizierung, eine Verwischung der Krelationsverhältnisse. Indem man sich weigert, dies wahrzunehmen, reduziert man den Text auf die herkömmliche Lesart (Autor produziert Text, Fiktion ist sekundär gegenüber Realität), die er ja gerade thematisiert und problematisiert. Dejean de la Bâtie zieht es überhaupt nicht in Betracht, im Inspecteur Ali etwas anderes zu sehen als eine Maskierung des realen Autors. Obwohl sie die Ambivalenzierung des Verhältnisses Autor/Held durchaus wahrnimmt und auch als solche benennt, legt sie einen ganz klaren Akzent auf die Seite des Autors<sup>249</sup>. Die einzige Ambivalenz, die sie zulässt, ist die dem Leser zugemutete Frage, ob nun gerade der reale Autor oder der fiktive Protagonist spricht. Eine Ambivalenz von Realität und Fiktion selbst wird nirgends auch nur angedacht.

Diese Haltung ist umso erstaunlicher als die Autobiographieforschung selbst schon längst auf diesen Umstand hingewiesen hat<sup>250</sup>. Dejean de la Bâtie und mit ihr viele Interpreten der interkulturellen Literatur lassen ein Diltheysches Vertrauen in die Autobiographie erkennen. Für Dilthey war diese „der direkteste Ausdruck der Besinnung über das Leben“ (DILTHEY ca. 1910, 244). Dieser ergibt sich aus der „besonderen Intimität des Verstehens“ (246), das den Einzelnen mit seinem Leben verbindet. Hinter diesem Vertrauen steht bei Dilthey jedoch ausdrücklich die „Selbigkeit des Geistes im Ich, im Du, in jedem Subjekt einer Gemeinschaft, in jedem System der Kultur, schließlich in der Totalität des Geistes und der Universalgeschichte“ (235), also eine homogene Konzeption des Geistes, die alle Menschen miteinander verbindet und die somit übergreifende Einsichten in große geschichtliche Zusammenhänge und die Erlebnisse des eigenen Daseins allererst ermöglicht.

Eine wirkungsmächtige – hier aber als unzureichend bewertete – Linie der Kritik würde Dilthey bis zur Annahme der Systeme der Kultur folgen. Diese Überzeugung steht hinter der selbstverständlichen Identifikation der Ambivalenzierung von Erzählverhältnissen mit einem *Maskenspiel des Autors*: Der Autor (im vorliegenden Fall also Chraïbi) entwirft in dieser Vorstellung einen Protagonisten, der sich in auffallend lokalkolorithafter Weise auf internationalem Parkett bewegt, Stereotype bedient, an anderen Stellen diese durchbricht – kurz einen hybriden Charakter. Hybridität wird hier gedacht als Zusammensetzung zweier distinkter Identitäten. Der Autor schildert demnach seine eigenen Lebensbedingungen hinter der Maske des Protagonisten. Es gibt eine selbstverständliche Ineinsetzung der beiden Instanzen, denn sie gehören theoretisch demselben System der Kultur im Diltheyschen Sinn an. Als Interpret muss man demzufolge die kulturellen

---

Folgenden den Begriff *Maskenspiel des Autors* im Sinne Dejean de la Bâties verwende, möchte ich deshalb ausdrücklich diese nicht zutreffende Assoziation vermeiden.

<sup>249</sup> Vgl. DEJEAN DE LA BATIE 2002, 188.

<sup>250</sup> Gabriele Schabacher geht so weit, die Thematisierung der Unentscheidbarkeit zwischen Fiktion und Realität zum eigentlichen Merkmal der Gattung Autobiographie zu erheben (SCHABACHER 2003). Vgl. auch GOLDMANN 1994, ein ausgezeichnete Versuch zur Einführung von autobiographischem Schreiben und Topik. Diesem Ansatz ist die vorliegende Arbeit verpflichtet.

Besonderheiten durchschauen, um den Text zu dechiffrieren. Die Schwierigkeiten, die poststrukturalistische Ansätze hinter der Annahme eines solchen geistigen Kontinuums bestimmter Menschengruppen aufgezeigt haben, werden einfach ignoriert, Hybridität wird degradiert zu einem Problem der angemessenen Information über die jeweils andere Kultur<sup>251</sup>.

Vergleicht man diese Sichtweise mit dem Diltheyschen Argument, wird deutlich, dass sie nur einen graduellen Unterschied zu einer *Totalität des Geistes* beinhaltet: Das intrakulturelle Kontinuum ist in ihr grundsätzlich transparent; die interkulturelle Literatur spricht von den Schwierigkeiten, die bei der Überschreitung der kulturellen Grenze auftreten. Und wer könnte eine größere *Intimität des Verstehens* dieser Problematik haben als die Autoren, die selbst Grenzgänger sind? Ein Diskurs, der dies postuliert, beraubt die Autoren der theoretischen Möglichkeit, über Verstehensprozesse anders zu reden als vor der Folie ihrer eigenen Biographie. Das diskriminierende Identifikationsgepäck, von dem Ugreši gesprochen hat, muss von ihnen nolens volens mitgeführt werden. Die Unterscheidung zwischen Zentrum und Peripherie wird zu einer Form des symbolischen Imperialismus, denn die Kolonien waren immer Peripherie, die der Deutungshoheit der westlichen Zentren ausgeliefert waren. Heute, nach weitgehendem Abschluss der rein politisch-geographischen Dekolonisierung sind sie es wieder, nur auf einer sehr viel haltbareren, weil proteushafteren Ebene, nämlich auf einer immateriellen. Wenn Dejean de la Bâtie also vermeintlich rhetorisch fragt: „D’ailleurs, étant donné le jeu de masques à l’œuvre dans les polars de Chraïbi, ne nous incite-t-il pas à trouver les traces de son univers personnel que l’auteur a laissées dans son texte?“ (DEJEAN DE LA BÂTIE 2002, 189) muss man sich zum einen überlegen, ob man ein solches kommunikationstheoretisches Container-Modell annehmen will (der Autor hinterlässt Spuren seines persönlichen Universums im Text) und zum anderen, ob man nach den hier vorgebrachten Argumenten so eine einfache Gleichsetzung der im *Inspecteur Ali* sicher vorhandenen *mise en abyme*<sup>252</sup> mit einem *Maskenspiel des Autors* mittragen möchte.

### *Paratext und Ende der Sprache*

Man könnte endlos darüber streiten, ob der 1991 erschienene Roman *L’inspecteur Ali* mit den in loser Folge im Laufe der 90er Jahre publizierten Kriminalromanen Chraïbis *Une place au soleil*, *L’inspecteur Ali à Trinity College* und *L’inspecteur Ali et la C.I.A.* eine konzeptuelle Einheit bildet. Die wenigen Arbeiten, die zu diesen Texten erschienen sind, legen eine Kontinuität nahe und in der Interpretation einen klaren Fokus auf die Kriminalromane. Mein Hauptaugenmerk soll hingegen

---

<sup>251</sup> Zur Kritik am Begriff der Hybridität vgl. auch Kap. I.3 dieser Arbeit.

<sup>252</sup> Zum Begriff vgl. RICARDOU 1973, 60ff.

dem ersten Roman gelten, der selbst kein Kriminalroman ist, die Figur des Inspecteur Ali aber dennoch bereits titelgebend mitführt.

Schon der Paratext des *Inspecteur Ali* ist eine Verdichtung des Autorproblems. Das Deckblatt zeigt zunächst zwei Namen: Driss Chraïbi, klein, aber an erster Stelle, L'inspecteur Ali, groß, aber an zweiter Stelle. Freilich ist diese Ordnung der Konvention geschuldet, die Schriftgrößen sind außerdem beim *folio*-Verlag stets in dieser Weise verteilt: klein der Autor, groß der Titel. Doch das Spiel wird fortgesetzt. Die Widmung lautet:

AU REGRETTE  
WILLIAM McCALLION

*Vos actes et vos paroles  
survivront longtemps  
à vos cendres*

D.C.<sup>253</sup>

Bereits in ihr wird ein Unterschied zwischen materieller Person (vos cendres) und immateriellem Text (vos actes et vos paroles) etabliert, wobei die Immaterialität das haltbarere Element darstellt. Die Signatur in Initialen „D.C.“ antizipiert, was im Romantext mit dem Vornamen Oroukes geschehen wird.

Diese beiden Indizien alleine würden es allerdings noch nicht rechtfertigen, von einer Reflexion auf die Autorposition auszugehen. Es folgt nun aber eine Vorbemerkung (*avertissement au lecteur*), von der unklar ist, ob sie überhaupt noch zum Paratext<sup>254</sup> gehört oder schon Teil des manifesten Textes ist:

*Ceci n'est pas un roman à clefs. Toutes les scènes, y compris les plus absurdes, sont dues à l'imagination effrénée de l'inspecteur Ali. Et tous les personnages sont fictifs, à l'exception d'un seul : la ville d'El Jadida (Maroc) où se déroule l'action.*<sup>255</sup>

B. O'Rourke.  
p.c.c. DRISS CHRAÏBI

Fangen wir hinten an: der reale Autor Chraïbi verbürgt sich für die Richtigkeit der gemachten Angaben<sup>256</sup>. Die Angaben, die der fiktive Charakter B. O'Rourke macht, der – wie wir bereits wissen – auch im Text nur eine fiktive Kopie Brahim Oroukes ist, geschaffen, um beim Publikum eine bestimmte Wirkung zu erzeugen, die der echte Name (Brahim Orouke) nicht zu erzeugen imstande wäre. B. O'Rourke macht nun seinerseits Aussagen zum Fiktionalitätsstatus der

---

<sup>253</sup> „William McCallion, den ich schmerzlich vermisse. Ihre Taten und Ihre Worte werden Ihre Asche bei weitem überdauern. D.C.“

<sup>254</sup> Zum Begriff vgl. GENETTE 1982, 9.

<sup>255</sup> Dies ist kein Schlüsselroman. Alle Szenen, inklusive der absurdesten, entspringen der zügellosen Phantasie des Inspecteur Ali. Und alle Personen sind fiktiv, außer einer einzigen: der Stadt El-Jadida (Marokko), wo sich die Handlung abspielt.

<sup>256</sup> „p.c.c.“ ist eine formelle Abkürzung für „pour copie conforme“, eine Phrase, die die Korrektheit einer Durchschrift bezeugt.



Figuren (*tous les personnages sont fictifs*), nimmt dabei interessanterweise eine aus, die im herkömmlichen Sinne aber keine Figur oder Person ist: die Stadt El Jadida. Es läge nahe, diese als Synekdoche zu lesen: die Stadt steht für die in ihr wohnenden Menschen. Diese Aussage würde *L'inspecteur Ali* zu einer fiktiven (Auto)Biographie<sup>257</sup> der Hauptfigur machen, doch sie steht in offensichtlichem Widerspruch zur getroffenen Aussage, alle Personen seien fiktiv. Es wäre möglich, dies als humorvolles Paradox zu lesen, doch worauf genau würde sich dieses Paradox erstrecken? Auf die ganze Vorbemerkung oder nur auf den Teil mit dem fiktiven Personeninventar?

Schon dieser kurze Blick auf den Paratext (der unten noch um eine Verschachtelung ergänzt werden soll) zeigt, dass die Lesart des *Inspecteur Ali* als *Maskenspiel des Autors* zu kurz greift. Es wäre reine Willkür, bestimmen zu wollen, dass die ironische Distanzierung und die gewollte Ambivalenzierung ausgerechnet am Namen des realen Autors – Driss Chraïbi – aufhören sollten. Dagegen spricht außerdem, dass ja gerade an diesem Namen das buchhalterische Kürzel *p.c.c.* steht, das kein Kurations-, sondern ein reines Verwaltungs- und Bürgschaftsverhältnis denotiert. Chraïbi veranstaltet hier ein ebensolches Schelmenstück, wie wir es weiter oben bei Derridas Gedanken zur Autorschaft der *Reply* verfolgen konnten. Dort hatte diese Demonstration die Funktion, die Schwierigkeiten bei der Zuordnung eines Copyright offen zu legen. Warum sollte man diese Deutungsmöglichkeit für den Roman ausschließen, wo es doch – durch das Kürzel *p.c.c.* verbürgt – hier ebenfalls um eine Art von Vervielfältigung geht? Zudem ging es auch bei der Kreation des Kürzels *Sarl* um die Unterscheidungsmöglichkeit zwischen ernsthaftem und nicht ernsthaftem Sprechen. Genau diese unmögliche Differenzierung führt Chraïbi in seinem *avertissement* noch einmal vor.

Die Positionierung der beglaubigenden Phrase ist bei Derrida und im Paratext des *Inspecteur Ali* ebenfalls analog, soweit das auf der Basis der unterschiedlichen Konstruktionen überhaupt möglich ist. Im Roman steht sie am doppelt fiktiven Autornamen – B. O'Rourke – und bezieht sich auf den realen Autor – Driss Chraïbi. In Searles Text steht die Fußnote am Namen Derridas und bezieht sich auf reale Personen im Umfeld Searles – D. Searle und H. Dreyfus. Zieht man nun die von Derrida ständig spöttisch wiederholte Aussage Searles heran, dass seine „confrontation (with Austin's position, B.S.) never quite takes place“ (SEARLE 1977, 198), kann man Derridas Namen in der *Reply* durchaus als fiktiv betrachten. Für Searle ist es zwar eher so, dass der Name Austins und die Ideen, für die er metonymisch steht, in Derridas Text derart verfremdet sind („Derrida's Austin is unrecognizable. He bears almost no relation to the original“, 204), dass sie in die Nähe des Fiktiven rutschen, doch dies ist eine Frage der Perspektive, denn für Derrida hat,

---

<sup>257</sup> Ob Autobiographie oder Biographie, wäre dann noch zu klären, indem man das Verhältnis von B. O'Rourke und Brahim Orouke bestimmte.

wie dies in *Limited Inc* flächendeckend nachzulesen ist, Searles Interpretation von Derridas Texten wiederum nichts mit dem zu tun, was in ihnen steht.

Wie wird nun im Romantext selbst diese Reflexion auf Urheberschaft und Verantwortlichkeit für das eigene (Sprech)Handeln thematisiert? Um diese Frage zu beantworten, möchte ich zunächst den Aufbau des Romans kurz skizzieren. Er handelt von dem international erfolgreichen Autor Brahim Orouke, über dessen Verstrickungen mit dem Literaturbetrieb wir inzwischen schon einiges wissen. Er hat seine Entdeckung als Schriftsteller einer populärkulturellen Veranstaltung zu verdanken, einem Kneipenwettbewerb, an dem er zu seiner Studienzeit teilgenommen hat:

« Quelques littérateurs en herbe, dont Boris Vian, avaient organisé une sorte de course contre la montre – et contre la littérature en général. Les libations avaient été généreuses, n’importe quoi qui avait un goût d’alcool. Nous avions carte blanche pour le sujet. Mais nous devions nécessairement : 1 – terminer le manuscrit avant l’aube ; 2 – être le plus débridé possible. Ce que je fis. Au-delà de toute mesure. Une semaine plus tard, je reçus une lettre des éditions Michelson. »<sup>258</sup> (CHRAÏBI 1991, 80f)

Es folgt die bereits erwähnte Namensänderung und der große Erfolg beim Publikum. Orouke willigt in alles ein, denn „je suis pour le fric“ (82). Dieses Handeln wird er im weiteren Verlauf als moralisches Problem benennen, hier ist es für ihn noch kein Thema. Anders als im Diskurs der deutschen Klassik, den ich oben skizziert habe, wird dieser Wunsch nach finanzieller Rentabilität des eigenen literarischen Schaffens aber nicht mit einem Rekurs auf den Geniebegriff bemäntelt. Chraïbi nähert sich also eher einer aktuellen Version von Klopstocks als einer von Goethes Konzepte an.

Bemerkenswert ist gerade in diesem Zusammenhang die Art der Produktion des Textes. Goethe hatte die Stegreifpoesie ja zur „ersten und echten aller Dichtarten“ geadelt (GOETHE 1813, 397) und dadurch zusätzlich die Kluft zwischen Geld und Kunst zu schließen versucht<sup>259</sup>. Freilich vertritt der von Chraïbi hier genannte Boris Vian eine andere Kunstauffassung als Goethe<sup>260</sup>. Nichtsdestoweniger bleibt zu bemerken, dass die Gelegenheitspoesie in den populären *Happenings* in St. Germain-des-Prés eine ebenso große – wenn auch anders gelagerte – Wertschätzung erfuhr

---

<sup>258</sup> „Einige zukünftige Literaten, unter ihnen Boris Vian, hatten eine Art Kampf gegen die Uhr – und gegen die Literatur im allgemeinen – organisiert. Für Getränke war großzügig gesorgt worden, alles, was irgendwie nach Alkohol schmeckte, war vorhanden. Das Thema war nicht vorgegeben. Aber wir mussten unbedingt: 1. vor dem Morgengrauen mit dem Manuskript fertig sein; 2. unserer Phantasie möglichst freien Lauf lassen. Was ich tat. Jenseits allen Maßes. Eine Woche später erhielt ich einen Brief des Michelson-Verlags.“

<sup>259</sup> Ein zweifelhaftes Licht auf dieses Lob des Unverfälschten wirft die Analyse der Rezeption Anna Louisa Karschs, der vielleicht berühmtesten Stegreifpoetin der frühen Goethezeit, durch Silvia Bovenschen (vgl. BOVENSCHEN 1979, 150-164). Bovenschen zitiert auch einen Brief Goethes an Karsch, der sich nahtlos in den herablassenden Diskurs über diese Protagonisten einer (typisch weiblichen) empfindsamen Literatur eingliedert (152). Es scheint mir deshalb sehr plausibel zu sein, die Goethesche Argumentation für das Gelegenheitsgedicht als Teil einer größeren diskursiven Strategie der Klassik zu betrachten, die auf – wie dieses Beispiel zeigt – häufig in sich widersprüchliche Weise versuchte, dem Schriftsteller die Herrschaft über sein Werk zuzusprechen.

<sup>260</sup> Zu Vians Einlassung auf postkoloniale Themen sei hier verwiesen auf die Kontroverse um das höchst erfolgreiche Buch *J’irai cracher sur vos tombes* (VIAN/SULLIVAN 1946).

wie in den Einlassungen Goethes zum Urheberrechtsstreit. Hier wie da hatte sie jedenfalls mit ökonomischem Erfolg zu tun, der über diesen Weg auch Orouke erreicht.

Es ist also zu bemerken, dass dieser zunächst Literatur und Ernsthaftigkeit strikt trennt. Das ändert sich im Laufe des Romans und diese Veränderung ist sein eigentliches Thema und sie ist ebenfalls eine Veränderung der Einstellung des Autors (Orouke) zu seinem Werk. Die Kriminalromane um die Figur des Inspecteur Ali sind für Orouke zwar Garant seines finanziellen Erfolges, repräsentieren aber gleichzeitig die immer drängender werdende Gleichgültigkeit gegenüber der wirklichen Welt. Orouke fasst daher den Entschluss, einen ernsthaften Roman zu schreiben, einen, in dem der Inspecteur Ali nichts zu suchen hat – ein Unterfangen, das sich als unmöglich herausstellen wird, denn der Inspecteur Ali entwickelt im Laufe des Romans ein seltsames Eigenleben und drängt derart gestärkt auch in den Versuch Oroukes, ernsthafte Literatur zu produzieren, d.h. er taucht gegen den Willen Brahims als Figur in diesem Text auf (z.B. 213).

Formal ist das Buch in drei Abschnitte gegliedert, die sich – für die ersten beiden Abschnitte – am Besuch von Oroukes britischen Schwiegereltern in Marokko orientieren. Der dritte Abschnitt ist mit dem sprechenden Titel *L'auteur* versehen, der auf das durchgängige Thema – das Verhältnis von Autor und Text – hinweist und für seine Strukturierung eine entscheidende Rolle spielt. Denn hier verliert der Protagonist seine partielle Amnesie, die an einigen Stellen des Buches – eher beiläufig – erwähnt wird: Orouke kann sich an seine Kindheit nicht erinnern. Diese verbindet ihn aber eigentlich erst mit Marokko, denn später – den genauen Zeitpunkt erfährt man nicht – ist er ja nach Frankreich emigriert, um erst als gefeierter und erfolgreicher Schriftsteller in die Heimat zurückzukehren.

Das Band der Kindheitserinnerung existiert im Text also zunächst nicht, es entsteht erst, als er endet und von der Zeit danach ist naturgemäß auf textuellem Weg nichts zu erfahren. Der Roman verzichtet auf eine direkte Antwort auf die Frage nach dem Ursprung literarischen Schaffens, ein Umstand, der zwei unterschiedliche Interpretationen erlaubt.

Zunächst wäre eine traumatische Lesart denkbar. Diese würde der verbreitetsten Lektüre der interkulturellen Literatur, die einen Zusammenhang zwischen persönlicher Erfahrung und Text herstellen will, am nächsten kommen. Sie ließe sich problemlos ins Werk Chraïbis einordnen, denn schon in *Le passé simple* waren ja die entwürdigenden und gewalttätigen Lebensbedingungen der Hauptfigur Driss Ferdi beschrieben worden; und dieser Hauptfigur war, ebenso wie Brahim Orouke im vorliegenden Fall, ein autobiographisches Substrat zugeordnet worden. Die schrecklichen Demütigungen der Kindheit wären in dieser Lesart in einem zweiten Bewusstsein Orou-

kes eingeschlossen und würden durch das Ereignis der Geburt am Ende des Buches wieder aktiviert<sup>261</sup>.

Eine solche Lektüre ist vorstellbar, doch sie lässt einige Elemente des Textes ungenutzt, z.B. dass er an der Stelle der Wiedererinnerung abbricht. Natürlich kann keine Interpretation sämtliche Details eines Textes berücksichtigen, doch ich möchte als Alternative gerade eine Fokussierung auf die Elemente vorschlagen, die im Roman den Schreibprozess selbst betreffen. Man kann nämlich das Fehlen des Ursprungs in dem Zusammenhang lesen, den ich im vorangegangenen theoretischen Teil thematisiert habe: Der sprachliche Ursprung entzieht sich stets dem Zugriff des Autors. Die Schrift endet folgerichtig in *L'inspecteur Ali* genau dort, wo dieser Ursprung wieder auftaucht. Der letzte Satz lautet: « Remonta soudain dans ma mémoire tout mon vieux passé, net, clair, aveuglant dans les moindres détails – ce passé que j'avais enfoui si profondément en moi. »<sup>262</sup> (219) Sobald die Vergangenheit klar und deutlich hervortritt, blendet sie zugleich und macht ihre Beschreibung damit unmöglich. Die verdrängte Vergangenheit, so könnte man weiter argumentieren, wird auf diese Weise formal aus dem Text ausgeschlossen.

Verbindet man diesen Gedanken wiederum mit der psychoanalytischen Theorie des Traumas, so wird eine weitere Basis dafür geschaffen, dass die eigene Vergangenheit ins Unbewusste verschoben und so dem wachen Bewusstsein unzugänglich wird<sup>263</sup>. Bei Chraïbi wird dieses persönliche Unbewusste ersetzt durch ein Unbewusstes des Textes, der vor der aufkommenden Erinnerung kapituliert und zu Ende geht, ohne sie zu schildern. Es wäre immerhin möglich, diese Kapitulation als Unmöglichkeit zu lesen: Der Text kann sein eigenes Unbewusstes nicht thematisieren und muss deshalb die Intention verschweigen, die ihn hervorgebracht hat. Die Struktur des Traumas verhindert gerade seine Kongruenz mit bewusstem, intentionalen Verhalten. Das wache Bewusstsein hat keine Möglichkeit, auf den Inhalt der *condition seconde*, auf das zweite Bewusstsein zuzugreifen.

Nun hat Derrida genau diese Struktur – abzüglich der Pathologisierung – seiner Konzeption der Erzeugung von Bedeutung zugrunde gelegt, wie sie in *Signature Événement Contexte* entwickelt wird. Das strukturelle Unbewusste (*inconscience structurelle*) des Textes war für ihn gleichzusetzen mit der « absence essentielle de l'intention à l'actualité de l'énoncé » (DERRIDA 1971, 389). Die hier vorgeschlagene Lesart von *L'inspecteur Ali* würde also den Abbruch der Diegese im Moment der Erkenntnis als *mise en abyme* des Schreibprozesses fassen. Die Autorintention ist im Text nicht eins

---

<sup>261</sup> Vgl. hierzu die psychoanalytische Theorie des Traumas, z.B. FREUD 1892.

<sup>262</sup> „Plötzlich tauchte meine ganze alte Vergangenheit wieder in meiner Erinnerung auf, deutlich, klar, blendend in den kleinsten Details – diese Vergangenheit, die ich so tief in mir vergraben hatte.“

<sup>263</sup> Freud spricht auch von einem zweiten Bewusstsein, einer *condition seconde* oder einem Hypnoidbewusstsein; vgl. z.B. FREUD 1892, 95.

zu eins umzusetzen. Das Hervorbrechen der eigenen Erinnerung ist inkompatibel mit ihrer direkten textuellen Gestaltung, so dass diese genau da endet, wo sich jene manifestiert.

Mit dieser Analogisierung greife ich etwas vor. Es scheint ratsam, um diese zweite Interpretation zu untermauern, zunächst die Stationen des Schriftstellers Orouke im Roman nachzuzeichnen und zu zeigen, wie sich in ihnen die Motive der Debatte um die Herrschaft des Autors über seinen Text wiederholen.

### *Die Suche nach der eigenen Sprache*

Der Roman setzt ein mit großer Geschäftigkeit. Brahims Schwiegereltern aus Edinburgh haben ihren Besuch angekündigt und alles dreht sich um die bevorstehende Ankunft der beiden (Susan und Jock). In dieser Situation beginnt Brahim nun mit den Vorbereitungen für ein neues Buch – das, wie man später erfährt, von seinem Verleger schon lange erwartet wird. Brahim hat seit seiner Rückkehr nach Marokko – und die liegt zu Beginn des Textes schon anderthalb Jahre zurück – keine Zeile mehr abgeliefert. Daher werden die ersten Notizen von Brahim auch noch mit betonter Beiläufigkeit behandelt: „– Tu as commencé un nouveau roman, à ce que je vois? Elle désignait le papier à dessin sur lequel j’avais jeté quelques notes en vrac [...]. – Oh ! ça ? C’est le Plan, avec un P majuscule. Je t’en parlerai ce soir.“<sup>264</sup> (28)

Es ist kein Zufall, dass noch im selben Dialog der Inspecteur Ali zum ersten Mal außerhalb eines Textes auftaucht: „Il a téléphoné dans ma tête.“<sup>265</sup> (29) sagt Brahim und alle halten es noch für einen harmlosen Scherz. Doch im Fortgang der Handlung zeigt sich, dass der Inspecteur Ali für Brahim eine Art alter ego darstellt, das ihn bedrängt und belastet. Dabei materialisiert er sich zwar nicht, aber auf geistiger Ebene nimmt er einen immer größeren Raum ein, was am Ende ins Eingeständnis mündet: „C’était lui qui pensait – et non plus moi, l’auteur.“<sup>266</sup> (211) Es scheint also nicht so, als lege der Autor autobiographische Elemente in seine Figur, sondern umgekehrt, die literarische Figur scheint sich des Autors zu bemächtigen und ihn auszulöschen.

Doch bis dahin ist es noch ein weiter Weg. Zunächst stellt sich heraus, dass der *Plan, avec un P majuscule* kein nächster *Inspecteur Ali*-Krimi werden soll, wenn Brahim auch nicht klar ist, worum es sich dann bei dem nächsten Buch handelt – bis seine Frau Fiona seiner Inspiration auf die Sprünge hilft:

---

<sup>264</sup> „Du hast, wie ich sehe, einen neuen Roman angefangen.“ Sie zeigte auf das Zeichenpapier, auf das ich einige unzusammenhängende Notizen geworfen hatte [...]. „Ach, das...! Das ist der Plan, mit einem großen P. Ich erzähl dir heute abend davon.“

<sup>265</sup> „Er hat in meinem Kopf angerufen.“

<sup>266</sup> „Er war es, der dachte – und nicht mehr ich, der Autor.“

« – Se peut-il... se peut-il qu'on quitte un jour sa terre natale, et puis... et puis que l'on y revienne tranquillement, fastueusement, comme en vacances, comme si rien ne s'y était passé durant ta longue absence, comme si elle n'avait pas eu besoin de toi ? de toi ? Encore maintenant, je ne puis me rappeler avec exactitude ce que je fis cette nuit-là. En quelques termes, clairement, elle venait de formuler le thème et le bilan. Le thème du livre et le bilan de ma vie. L'un rejoignait l'autre, si différents qu'ils fussent. J'étais délivré. »<sup>267</sup> (62f)

Doch die angesprochene Erlösung (*délivrance*) erweist sich als trügerisch. Die wenigen Worte, in denen Fiona die Bilanz von Brahims Leben und gleichzeitig das Thema seines neuen Buches formuliert, sind gestaltet wie ein Mantra – mit beschwörenden Wiederholungen. Fiona erweist sich somit schon sehr früh als Gegenfigur zu Brahim. Sie ist in ihre Familie eingebettet, sowohl in die, aus der sie stammt, als auch in die, die sie selbst gegründet hat. Bei aller bewunderten kulturellen Anpassung, die sie leistet, bleibt sie in der Wahrnehmung der Einheimischen stets eine – wenngleich sehr respektierte – Fremde, bei der es auffällt, dass sie mit dem Krämer Beberisch spricht, während ihr Mann Brahim, selbst Sprössling Marokkos, diese Sprache vergessen zu haben scheint (99). Trotz aller Sensibilität und Weltgewandtheit ist sie es aber auch, die durch geschickte Börsenspekulation aus dem zweiten Golfkrieg Gewinn schlägt und sich so erneut als Gegenentwurf zu Brahim erweist (179), denn der Golfkrieg wird für seine Bemühungen, ein ernsthafter Schriftsteller zu sein, zum Kristallisationspunkt.

Es erscheint mir daher wenig überraschend, dass Fionas Funktion als Muse, die im obigen Zitat so deutlich und klar eine Gemeinsamkeit zwischen Leben und Werk formuliert, nicht von Erfolg gekrönt ist. Nachdem es Brahim gelingt, das Thema des neuen Romans in einem Satz zu formulieren – „L'Arabe, où qu'il se trouve, sera de plus en plus traquée par des puissances qui lui échappent“<sup>268</sup> – wird er bald gewahr, dass das Leben ihn „dans les moindres détails, avec infiniment plus de rigueur que celui d'un roman“<sup>269</sup> (102) verwirklicht hat. Der Plan wird vernichtet (ebd.).

Doch nicht nur die Konzeption droht zu scheitern, auch der Inspecteur Ali lässt sich nicht wie gewünscht aus dem Buchprojekt Brahims – mit dem Titel *Le second passé simple* – ausschließen. „Il y avait bien l'ombre du début d'une seconde version, due non à l'inspecteur Ali mais à moi. Mais

---

<sup>267</sup> „Kann es sein... kann es sein, dass man eines Tages sein Heimatland verlässt, und dann... und dann ruhig, schwelgerisch, wie auf Urlaub zurückkommt, so als wäre nichts passiert während deiner langen Abwesenheit, als hätte deine Heimat dich... dich nicht gebraucht?“ Noch jetzt kann ich mich nicht genau an das erinnern, was ich in jener Nacht tat. In ein paar Worten, ganz klar, hatte sie gerade das Thema und die Bilanz formuliert. Das Thema meines Buches und die Bilanz meines Lebens. Das eine verband sich mit dem anderen, so unterschiedlich beide waren. Ich war erlöst.“

<sup>268</sup> „Der Araber, wo auch immer er sich befindet, wird immer mehr von Mächten gehetzt, auf die er keinen Einfluss hat.“

<sup>269</sup> „in den nebensächlichsten Details, mit unendlich viel größerer Konsequenz als der eines Romans“

la source a brusquement tari.“<sup>270</sup> (97) Die Struktur der beiden Inspirationsmodelle ist dabei bemerkenswert: Die Musenrolle Fionas wird offenbar weniger als Fremdbestimmung empfunden als die Einmischung der eigenen literarischen Kreatur, nämlich des Inspecteur Ali. Im Laufe der Handlung wird die Ursache dieser Einschätzung deutlich: Während Fionas Anmerkung sich als Substrat des wahren Lebens herausstellt, repräsentiert der Inspecteur Ali eine Seite des literarischen Schaffens, die Brahim loswerden will. Er ist Quelle seines finanziellen Erfolges (212), aber in der Wahrnehmung Brahims keine *hohe Literatur* (118). Doch Brahim glaubt es sich schuldig zu sein, diesen Zustand endlich zu ändern. Der Golfkrieg ist Katalysator für die Entwicklung hin zum authentischen Schriftsteller:

« Je porte ce livre en moi depuis vingt-cinq ans, depuis que j'ai été saisi un jour par les démons de 'l'écrivaineté'. Et il a fallu cette guerre du Golfe pour que je me mette en branle. L'écrivain doit être un témoin. [...] Je me dois de faire mon métier, au lieu de faire le pitre avec l'inspecteur Ali. [...] Rien que dans ce pays, mon pays natal, *le mien*, j'ai compté mille cent deux geôles-tombeaux. Et l'on n'a cessé de me fêter, en raison de mes polars inoffensifs. »<sup>271</sup> (93f)

Der Inspecteur Ali repräsentiert also zugleich das, was Brahim und seiner Familie ein Leben ermöglicht, die finanzielle Seite der Literatur, und das, was den Literaturschaffenden von der Literatur entfernt, die Belanglosigkeit. Brahim macht Ali dafür verantwortlich, dass er seine Arbeit nicht tun kann, kein Zeuge für das sein kann, was sich in seinem Land abspielt. Der Inspecteur Ali ist Inbegriff der Unterhaltungsliteratur, die vom wahren Leben, vom Krieg und von den Massengräbern ablenkt und Gegenstand einer lächerlichen Jahrmarktsposse wird. In Brahims Konzeption sind diese Motive dabei in üblicher Weise verbunden: Bestseller sind keine gute oder – wie es später eben heißt – *hohe Literatur*. Sie sind Broterwerb, aber sie vereiteln die eigentliche Aufgabe des Schriftstellers, nämlich Zeuge zu sein für das wahre Leben. Insofern sind die beiden Modelle komplementär: Fionas Satz ist Substrat des wahren Lebens und ebendieses abzubilden ist in Brahims Augen vornehmste Aufgabe des ernsthaften Schriftstellers, der eben kein *pitre*, kein Clown sein will.

Eine leichte Ironie kommt bereits mit dem Neologismus der *écrivaineté* ins Spiel, zusammengesetzt aus *écrire* und *vanité*, das ja sowohl Eitelkeit als auch *vanitas*, Vergänglichkeit sowie das Klammern an scheinbar Wichtiges bedeutet. Aus dem Zitat ist dabei nicht klar erkennbar, ob diese *écrivaineté* inhaltlich auf das neue Projekt oder auf die *polars inoffensifs* der Vergangenheit zu beziehen ist, ob

---

<sup>270</sup> „Es gab schon den Schatten eines Anfangs einer zweiten Version, diesmal nicht vom Inspecteur Ali, sondern von mir selbst. Aber die Quelle ist auf einmal versiegt.“

<sup>271</sup> „Ich trage dieses Buch seit 25 Jahren in mir, seit ich eines Tages von den Dämonen der *écrivaineté* gepackt wurde. Und es hat diesen Golfkrieg gebraucht, damit ich mich in Bewegung setzte. Der Schriftsteller muss Zeuge sein. [...] Ich bin es mir schuldig, meinen Beruf auszuüben, statt mit dem Inspecteur Ali den Possenreißer zu spielen. [...] Allein in diesem Land, meinem Heimatland, *meinem*, habe ich 1102 Gefangenengruften gezählt. Und man hat nicht aufgehört, mich für meine belanglosen Krimis zu feiern.“

die Figur Brahims also so dargestellt werden soll, dass sie sich der ironischen Komponente, die in diesem Wort mitschwingt, bewusst ist.

Authentizität, Leben und Zeugnis, so lautet die Trias, die Brahim auf der nächsten Etappe seiner Suche nach der Inspiration für sein neues Buch leitet. Mit diesem fängt auch der zweite Teil des Romans an, der den Titel *Ils sont arrivés* trägt. Dieser Teil beginnt folgerichtig am Flughafen, denn *ils* sind im vorliegenden Fall die Schwiegereltern Brahims.

In der Schalterhalle kommt es bei dieser Gelegenheit zu einer Begegnung zwischen Brahim und dem marokkanischen Kulturminister. Letzterer ist eine Karikatur, die nur in Zitate spricht und ständig auf der Suche nach den Fernsehkameras ist, um sich öffentlich in Szene zu setzen. Deshalb kann sich auch Brahim, der populäre Schriftsteller, seiner Zudringlichkeit nicht erwehren, er versucht vielmehr mit stupender Kulturlosigkeit die Konversation auf ein Minimum zu reduzieren (110f). Auf jedes literarische Zitat des Kulturministers antwortet er mit: „Qui est-ce?“ oder einer ähnlichen Floskel, die einen Austausch über Literatur unmöglich macht: Was Brahim nicht kennt, darüber kann er nicht sprechen. Doch da es dem Kulturminister nicht um Inhalte geht, sondern nur um den medienwirksamen Auftritt, dauert das Gespräch an, so dass der Minister auf Susan trifft, die als geborene Lady Baines Tifford noch interessanter ist als Brahim.

Der Kulturminister ist der Inbegriff der fremden, sinnentleerten Sprache. Zusammen mit Susan, die ganz am Anfang des Buches schon als eine Figur eingeführt wird, die ohne Punkt und Komma spricht, und der es ebenso wenig auf Kommunikation ankommt (19f), bildet der Minister so das augenfällige Gegenbild zur Inspiration, die Brahim plötzlich in Gestalt des senilen Schwiegervaters Jock ereilt:

« – Excusez-moi, dis-je au ministre. L’inspiration..., ça m’a saisi tout d’un coup...  
Et je pris un peu de distance, une vingtaine de pas, afin d’assister à l’événement dans toute sa splendeur. [...] L’événement se manifesta sous la forme de Jock. »<sup>272</sup> (116)

Es schließt sich eine völlig alltägliche Szene an, in der der absolut unpassend gekleidete Schwiegervater („Deux tricots, un veston, un pardessus en laine muni de sa ceinture, par 32° centigrades à l’ombre“<sup>273</sup>), einen Steward auf englisch beschimpft, dem er vorwirft, ihn an Bord um das Wechselgeld für eine zollfrei erstandene Flasche schottischen Whiskys betrogen zu haben. Der Steward verteidigt sich und nach der Intervention Susans stellt sich die ganze Szene als dem nicht mehr einwandfrei funktionierenden Gedächtnis Jocks geschuldet heraus, entlarvt durch einen Dialog, den Jock mit seiner Frau Susan führt:

« – Jock ! Listen, Jock ! disait Susan lentement, avec une extrême douceur [...]. Je présume que vous êtes sincère dans vos paroles qui ne concordent pas tout à fait avec vos actes. –

---

<sup>272</sup> „Entschuldigen Sie mich“, sagte ich zum Minister, „die Inspiration... es hat mich ganz plötzlich gepackt...“. Und ich entfernte mich ein wenig, etwa 20 Schritte, um dem Ereignis in all seinem Glanz beiwohnen zu können. [...] Das Ereignis trat in der Form Jocks auf.“

<sup>273</sup> „Zwei Strickwesten, ein Jackett, ein Wollmantel mit passendem Gürtel und das bei 32° Celsius im Schatten“



Mais, ma chère, j'ai bien acheté... – Non, Jock. Non. Ne dites pas cela à moi, qui suis votre épouse depuis quarante ans. Je puis vous suivre dans vos illusions jusqu'à une certaine limite, mais ne me demandez pas de me noyer aveuglément dans vos troubles de mémoire. Car tout est là dans mon sac : les billets de banque, la carte de crédit, les traveller's cheques [...]. Dans ces conditions, avec quoi auriez-vous fait cet achat chimérique ? Et où ? sur un tapis volant entre Ispahan et Istanbul ? – Je croyais... j'étais persuadé d'avoir... – Mais oui ! mais oui, conclut Susan. »<sup>274</sup> (119)

In diesem Dialog wird die Erkennbarkeit von Aufrichtigkeit und Ernsthaftigkeit thematisiert, wie ich sie bereits in der Debatte zwischen Searle und Derrida nachgezeichnet habe. Die Aufrichtigkeit auf Seiten Jocks ist durch seine mehrfachen Beteuerungen markiert. Doch die Szene wird pathologisiert mit der Zuschreibung von Gedächtnisschwäche. Es ist dabei relevant, von wem diese Zuschreibung vorgenommen wird, nämlich von Susan, die im Dialog mit dem Kulturminister als Trägerin des kulturellen Gedächtnisses erkennbar wurde – der Kulturminister ist auch ganz hingerissen von ihr (120). Dieses kulturelle Gedächtnis<sup>275</sup>, diese fleischgewordene Ansammlung von Zitaten (Minister) und diese inkarnierte Verweigerung der Kommunikation (Susan), hat aber die Evidenz auf ihrer Seite, denn womit hätte Jock den Kauf tätigen sollen, wo die Mittel dazu doch in Susans Handtasche schlummerten.

Doch das wahre Leben, die Realität, die für den Schriftsteller der Quell der Inspiration sein müssen, sind in dieser Szene bemerkenswerterweise auf Seiten Jocks verortet. Er liefert das *événement*, das Brahim plötzlich packt und von dem er sagt: „Avec du recul et un peu de levain, je transformerai tout cela en une enquête de l'inspecteur Ali – et peut-être bien en haute littérature.“<sup>276</sup> (118) Die Realität, die den Schriftsteller interessiert und die er beobachtet, ist demnach eine andere als die der Gegenstände und Fakten. Sie ist verkörpert durch einen alten Mann, der sein Gedächtnis nicht mehr im Griff hat, der sich auf äußere Umstände nicht mehr einzustellen vermag und deshalb auch viel zu warm angezogen ist. Diese Konstellation ist literaturfähig – *je transformerai tout cela [...] en haute littérature* – während der gelehrte Dialog zwischen Susan und dem Minister in der Sprache der hohen Literatur von Brahim links liegen gelassen wird<sup>277</sup>.

---

<sup>274</sup> „Jock! Listen, Jock! sagte Susan langsam und ganz sanft [...]. Ich nehme an, dass Ihre Worte aufrichtig sind, die aber nicht ganz mit Ihren Handlungen übereinstimmen.' Aber, meine Liebe, ich habe doch...' , Nein, Jock. Nein. Sagen Sie mir das nicht, ich bin seit 40 Jahren mit Ihnen verheiratet. Ich kann Ihnen bei Ihren Illusionen bis zu einer gewissen Grenze folgen, aber verlangen Sie nicht von mir, mich blind in ihre Gedächtnisverwirrungen zu stürzen. Denn alles ist hier in meiner Tasche: die Banknoten, die Kreditkarte, die Travellerschecks [...] Womit hätten Sie unter diesen Umständen diesen angeblichen Kauf tätigen wollen? Und wo? Auf einem fliegenden Teppich zwischen Ispahan und Istanbul?' ,Ich dachte... ich war überzeugt davon...' ,Aber ja, aber ja,' schloss Susan.“

<sup>275</sup> Ich verwende den Begriff im Anschluss an das gleichnamige Buch von Jan Assmann (ASSMANN 1997) als Überbegriff für Stichwörter wie Traditionsbildung, Vergangenheitsbezug, politische Identität bzw. Imagination. *Kulturell* heißt bei Assmann soviel wie artifiziell und institutionalisiert. Bei Chraïbi ist das damit verbundene Konzept (er verwendet ja den Begriff nicht) allerdings deutlich negativer gefärbt.

<sup>276</sup> „Mit Abstand und ein paar Ideen verwandle ich das alles in einen Fall des Inspecteur Ali – und vielleicht sogar in hohe Literatur.“

<sup>277</sup> Unterstrichen wird diese Lesart durch das einführende Zitat des Kulturministers, das er Flauberts Anhang zu *Boward et Pécuchet*, dem *Dictionnaire des idées reçues* (FLAUBERT 1881), entnimmt. Schon hier wird Gelehrsamkeit, wie sie

Die Inspiration für die eigentliche Literatur wird in dieser Szene demnach mit einem Gedächtnisverlust enggeführt. Dabei ist dieser nicht total, er ist nur ein *trouble de mémoire*. Durch seine Flankierung mit dem topischen kulturellen Gedächtnis, das Susan und der Minister verkörpern, wird er vielmehr zu einer Befreiung von diesen Topoi, zu einer Sehnsucht nach der eigenen Sprache – auch wenn sich diese im vorliegenden Fall mit der Wirklichkeit nicht zur Deckung bringen lässt – *vos paroles [...] ne concordent pas tout à fait avec vos actes*.

Des weiteren wird hier schon die Blindheit antizipiert, die im Schlusssatz eine so große Bedeutung gewinnt: als unvermeidliche Beiordnung zur absoluten Klarheit (219). Mit dieser blendenden Klarheit, ich habe darauf oben bereits hingewiesen, endet der Text. Deshalb möchte sich eine so eloquente Frau wie Susan auch diesem Strudel entziehen – *ne me demandez pas de me noyer aveuglément dans vos troubles de mémoire* – denn er würde den Verlust der Sprache bedeuten, die für sie als konstitutiv erscheint, wenn auch nicht als Kommunikationsmedium. So lässt sich auch die Schere im Umfang der einzelnen Repliken zwischen Susan und Jock erklären: Susan beherrscht die Sprache und setzt sie ausgiebig ein, während Jock nur kurze und unzusammenhängend gestammelte Sätze bleiben. Dieser Eindruck wird im Fortgang des Romans erhärtet, in dem Jock immer schweigsamer wird und Susan immer mehr redet. Doch auch der Fokus der schriftstellerischen Aufmerksamkeit bleibt bestehen: Der schweigende Jock (z.B. 147-152) wird intensiv geschildert, während die plaudernde Susan mit knappen, wenn auch nicht missbilligenden, Zusammenfassungen ihrer intensiven und ausführlichen Gesprächsgestaltung beschrieben wird (z.B. 141, 144).

Es ergibt sich eine Entwicklung, in der zunächst Sprache und Leben einander angenähert werden (Replik Fionas), dann aber erkannt wird, dass Sprache und Leben auseinanderfallen (Szene am Flughafen). Ein Grund dafür ist die Belastung der Sprache durch Zitathaftigkeit. So kann ein amnestischer alter Mann zum positiven Gegenbild einer floskelhaft erstarrten Sprache werden. Diese Bewegung setzt sich weiter fort. Beim gemeinsamen Abendessen ergreift die Inspiration erneut Besitz von Brahim:

« De mon cerveau pensant ou de mon corps, qui des deux était submergé par l'inspiration créatrice – cette petite clarté qui aveuglait les mots et que j'avais en vain cherchée, patiemment, tenacement, depuis le jour où j'avais entrepris d'écrire le *Second Passé simple* ? Si tu ne sais pas ce qui s'est passé avant ta naissance, tu resteras toujours un enfant. Voilà la phrase clé, voilà le thème profond !<sup>278</sup> (135)

---

der Kulturminister verkörpert, zum Inbegriff des kulturellen Sediments der Sprache: zum Gemeinplatz, der einfach nur noch topisch adressiert werden kann (110).

<sup>278</sup> „Mein denkendes Hirn oder mein Körper, eins von beiden wurde von der schöpferischen Inspiration überflutet – diese kleine Klarheit, die die Worte blendet und die ich umsonst geduldig doch hartnäckig gesucht hatte, seit dem Tag, an dem ich mich entschlossen hatte *Le second Passé simple* zu schreiben. Wenn du nicht weißt, was sich vor deiner Geburt zugetragen hat, wirst du immer ein Kind bleiben. Das war der Schlüsselsatz, das grundlegende Thema.“

Ein weiteres Mal wird die Inspiration bzw. die Erkenntnis mit dem Bild der blendenden Klarheit beschrieben. Sie mündet hier in den etwas kryptischen, kursiv gesetzten Schlüsselsatz, der dann einen Sinn ergibt, wenn man ihn im Zusammenhang mit der Suche des Schriftstellers nach seiner eigenen Sprache liest: Man muss – vielleicht ließe sich hinzufügen: als Schriftsteller – vor die eigene Erfahrung zurückgehen, um dem unmündigen Status des Kindseins zu entwachsen. Was genau das heißt, wird in der unmittelbaren Folge des Zitats klarer:

« Derrière les Saddam Hussein et autres rois qui occupaient le devant de la scène, bien avant eux il y avait eu un autre personnage, considérable : le prophète Mohammed. Que oui ! Il était nos tenants et nos aboutissants. Il me fallait le ressusciter, le voir, l'entendre, le comprendre – et le comprendre en cette misérable fin de siècle. Il me fallait désapprendre tout ce qu'on m'avait appris dans mon enfance, rejeter l'hagiographie, les légendes et les mythes – retrouver ma propre langue, qui n'était ni celle de ma mère ni celle de mon père. »<sup>279</sup> (137f)

Hier taucht nun zum ersten Mal wörtlich das Motiv der eigenen Sprache auf. Die Suche nach ihr besteht im Vergessen dessen, was Brahim von seinen Eltern und auch vom kulturellen Gedächtnis, von Konvention und Tradition gelernt hat – *l'hagiographie, les légendes et les mythes*. Die Faszination für den gedächtnisschwachen Jock bekommt so eine andere Note, nämlich eine der Freiheit von äußeren Zwängen, die das eigene, authentische Sein verfälschen. Die Aufgabe des Schriftstellers war es, Zeugnis abzulegen und das geht für Brahim in authentischer Weise nur, wenn man sich vom Ballast befreit, der auf der Sprache lastet. Dieser Ballast findet hier auch zum ersten Mal Ausdruck im Bild der Sprache der Eltern.

Positives Gegenbild wird an dieser Stelle interessanterweise Mohammed. Der Prophet wird zum Zielpunkt der Bemühungen Brahims um seine eigene Sprache. Das ist umso überraschender, als jener nicht gerade als ein kreativer Sprachschöpfer gelten kann. Er ist ja Mittler für die göttliche Botschaft, ihm wird die Sprache von Gott eingegeben. Der Koran gibt über den Status der Sprache, aus der er besteht, an mehreren Stellen Auskunft.

„Euer Landsmann (d.h. Mohammed) ist nicht fehlgeleitet und befindet sich nicht im Irrtum. Und er spricht nicht aus (persönlicher) Neigung. Es (oder: Er, d.h. der Koran) ist nichts anderes als eine inspirierte Offenbarung. Gelehrt hat es ihn einer, der über große Kräfte verfügt, und dem Festigkeit eigen ist. [...] Und er gab seinem Diener (d.h. Mohammed) jene Offenbarung ein. Was er (so leibhaftig) gesehen hat, hat er nicht etwa sich selber vorgelogen [...].“ (Sure 53, *Der Stern*, 2-6 u. 10f)<sup>280</sup>

---

<sup>279</sup> „Hinter den Saddam Husseins und anderen Königen, die im Vordergrund der Aufmerksamkeit standen, weit vor ihnen hatte es eine andere Person gegeben, eine bemerkenswerte Person: den Propheten Mohammed. Aber ja! Er repräsentierte unsere Grenzen. Ich musste ihn wiedererwecken, ihn sehen, ihn hören, ihn verstehen – ihn an diesem armseligen Jahrhundertende verstehen. Ich musste all das vergessen, was man mir als Kind beigebracht hatte, die Hagiographie, die Legenden und die Mythen zurückweisen – meine eigene Sprache wiederfinden, die weder die meiner Mutter noch die meines Vaters war.“

<sup>280</sup> Ich zitiere den Koran in der Übersetzung von Rudi Paret, Stuttgart u.a. (Kohlhammer), 8. veränd. Aufl. 2001.

Mohammed spricht also nicht *aus (persönlicher) Neigung*, sondern er wiederholt, was Gott ihm *eingeschenkt* hat. Gleichzeitig ist er aber dennoch Augen- und vor allem Ohrenzeuge der Offenbarung. Wenn der Prophet also nicht selbst Schöpfer ist<sup>281</sup>, wird gleichwohl an mehreren Stellen darauf hingewiesen, dass niemand in gleicher Weise in der Lage gewesen wäre, den Koran dem Volk zu übermitteln:

„Oder sie (d.h. die Ungläubigen) sagen: ‚Er (d.h. Mohammed) hat ihn [den Koran, B.S.] (seinerseits) ausgeheckt.‘ Sag: Dann bringt doch eine Sure bei, die ihm gleich ist, und ruft, wenn (anders) ihr die Wahrheit sagt, an, wen ihr an Gottes Statt (als Zeugen für die Wahrheit der Aussage aufzutreiben) vermögt.“ (Sure 10, *Jonas*, 38)

Mit dem göttlichen Ursprung des Korans wird gleichzeitig abgewehrt, dass er einfach nur eine Ansammlung der Geschichten der Vorfahren sein könnte:

„Und sie (die Ungläubigen, B.S.) sagen: ‚(Es sind) die Geschichten (?) der früheren (Generationen), die er sich aufgeschrieben hat. Sie werden ihm morgens und abends diktieren.‘ Sag: (Nein!) Der hat ihn herabgesandt, der (alles) weiß, was im Himmel und auf Erden geheimgehalten wird.“ (Sure 25, *Die Rettung*, 5f)

Es gibt hier gewisse Parallelen zum Offenbarungsakt im poetischen Konzept Brahim Oroukes: Es findet sich das gleiche zentrale Motiv wieder, nämlich die Abkehr vom kulturellen Gedächtnis, bzw. von den *Geschichten der früheren Generationen*. Weder der Koran noch die gute Literatur stützen sich auf einen kulturellen Wissensschatz, deshalb können sie auch von niemandem besser geschrieben werden. Im Fall des Korans ist gar Gott selbst der Zeuge dessen, was aufgeschrieben wird. Diese Entstehung verbürgt in diesem Modell höchste Authentizität. Der Schriftsteller hat sich nach Brahims Vorstellung genau an diesem Modell zu orientieren. Die Inspiration kommt aus einer göttlichen Sphäre, der Schriftsteller ist nur Überbringer. Von der Genieästhetik ist diese Konzeption gleichwohl grundlegend unterschieden, denn Mohammed ist ja kein *Besessener* (d.h. auch kein *Dichter*). Die Inspiration ist keine wilde, sondern eine eher nüchterne. Das Wort direkt von Gott zu empfangen heißt hier vor allem: es nicht von den Vorfahren zu empfangen. Die Masse der Ungläubigen argumentiert gerade, dass Mohammed ihnen die Offenbarung doch in arabischer Sprache übermittelt (Sure 16, *Die Biene*, 103-105) und dass sie deshalb doch nicht göttlichen Ursprungs sein kann. Zusammen mit der bereits zitierten Passage aus Sure 25 zeigt diese Stelle demnach, dass der Zweifel aus dem Anschein gespeist ist, die Sprache und der Inhalt seien von Menschen gemacht, ihre göttliche Provenienz sei Anmaßung. Auf diesen Zweifel kann der religiöse Text natürlich stets mit dem Glauben an die Zeichen Gottes kontern.

---

<sup>281</sup> Die Bezeichnung Mohammeds als *Besessener* oder als *Dichter* (was in der arabischen Tradition keinen Unterschied macht) wird als Unglaube geächtet. Vgl. Sure 52, *Der Berg*, 29f.

Dem Schriftsteller ist dieser Ausweg aber versperrt. Er muss sich der Tatsache stellen, dass Sprache niemals frei sein kann von Zitaten und geschichtlichen Sedimenten<sup>282</sup>. Die Bezugnahme auf die Offenbarungssituation kann folgerichtig für Brahim einzig eine utopische Funktion erfüllen. Das Vergessen bleibt ein unerreichbarer Fluchtpunkt auf seiner Suche nach der eigenen Sprache. Dies wird durch das Eindringen des *Inspecteur Ali* in Brahims ernsthaftes Buch deutlich. Jener tut dies nicht in irgendeiner Gestalt, sondern in der empörenden Usurpation der Rolle Mohammeds. In einer Textpassage, die zunächst nicht verrät, wer die auftretenden Figuren sind, kommt ein Schriftsteller, der sich als Mohammed vorstellt, ins Büro eines saudischen Verlages. Sein Manuskript ist vom Verlagslektor geprüft worden und wird in einer kurzen Unterhaltung recht wohlwollend beurteilt – bis zur entscheidenden Frage:

« – Et quel titre lui donnez-vous [au livre, B.S.] ? – Le Coran, dit Mohammed.  
*L'inspecteur Ali* partit d'un immense éclat de rire. Il se tenait les côtes, il en pleurait. Il s'essuya les yeux avec son grand mouchoir à carreaux et regarda le parterre de policiers saoudiens. Aucun d'eux ne s'était associé à sa gaieté. »<sup>283</sup> (CHRAÏBI 1991, 209)

Nur aufgrund seiner erfolgreichen Ermittlungsarbeit, so erfahren wir noch, wird der fröhliche Inspektor an dieser Stelle des Texts im Text nicht in ein saudisches Gefängnis verfrachtet. Die Heiterkeit in jenem Text, der ja, das darf man nicht vergessen, ein Produkt Brahims ist, ist einseitig. Ein weiteres Motiv für die Feindschaft des Schöpfers seinem kapriziösen Geschöpf gegenüber scheint an dieser Stelle auf, denn Inspecteur Ali lacht ja gewissermaßen über den Zusammenbruch des von Brahim mit so viel Ernst verfolgten Weges zum guten, verantwortungsvollen Schriftsteller. Der Inspecteur macht ausgerechnet das Buch zum Zitat, das, wie ich gerade erläutere, als ein Idealbild für Brahims Suche nach der eigenen Sprache gelten kann: den Koran. Mit dieser Szene kündigt sich das Scheitern Brahims an seinen eigenen Ansprüchen an. Der dritte Teil des Romans führt weg von der bis dahin vorhandenen Amnesie des Protagonisten. Er muss sich erinnern. Dieses Erinnern hat, wenn man die *mise en abyme* des Schreibprozesses, wie sie in *L'inspecteur Ali* durchgeführt wird, zur Kenntnis nimmt, eben keine abbildende Funktion, es soll nicht einfach die Hinwendung des Autors zu irgendwelchen kulturellen Wurzeln o.ä. symbolisieren. Die zurückkehrende Erinnerung lässt sich auch als das letztendliche Scheitern Brahims in seiner Suche nach der von fremden Elementen freien, der vollkommen eigenen Sprache begreifen – und wie ich gezeigt habe, gibt es dafür eine ganze Reihe von Anhaltspunkten im Text. Auch der Titel des letzten Abschnitts – *L'auteur* – stützt diese Interpretation. Er weist offenkundig schon an sich auf das Thema hin, das hier für die Interpretation des Romans stark gemacht werden soll. Doch er steht außerdem in einem interessanten Zusammenhang mit der Szene, in

<sup>282</sup> Vgl. hierzu z.B. noch einmal BUTLER 1997, 46f.

<sup>283</sup> „Und welchen Titel geben Sie ihm (dem Buch, B.S.)?“ „Der Koran“, sagte Mohammed. Inspecteur Ali brach in schallendes Gelächter aus. Er hielt sich die Seiten, er lachte Tränen. Er wischte sich die Augen mit seinem großen, karierten Taschentuch ab und sah das Volk der saudischen Polizisten an. Keiner von ihnen teilte seine Heiterkeit.“

der zum letzten Mal das Bollwerk des Vergessens funktioniert, einer folgeschweren Begegnung im Garten der Familie Orouke:

« La voiture s'arrêta devant la grille, rutilante d'enjoliveurs et de chromes. En descendirent une petite rousse et une douairière imposante, le regard droit, le dos raide. Parcheminée, la lèvre supérieure striée de rides verticales. Elle avait les chevilles si fines que je me demandai vaguement comment elles pouvaient supporter tant de poids et d'autorité. [...] Je dis : 'Salut ! Entrez donc. Faites comme chez vous.' Ma maison est ouverte à tout un chacun, hospitalière selon la loi du pays. [...] Bien installée sur le divan, elle emplissait le salon, d'un mur à l'autre, par sa seule présence. »<sup>284</sup> (203ff)

Die unglaubliche Präsenz, die Würde und Autorität dieser Dame stehen in diesem Abschnitt ganz im Vordergrund der Diegese. Erstaunlich ist nur, dass eine solche, offenbar sehr gut situierte Dame – sie fährt in einem amerikanischen Wagen mit Chauffeur vor – im Garten Brahims auftaucht, doch niemand sie zu kennen scheint. Auf die Frage Fionas: „Qui est-ce?“ antwortet Brahim nur: „Je n'en sais strictement rien.“<sup>285</sup> (206)

Die Dame scheint außerdem ziemlich viel zu reden, doch man erfährt dies nur in einer Zusammenfassung, es gibt keinen Dialog in wörtlicher Rede zwischen ihr und Brahim. Schließlich bittet sie diesen um etwas Geld für eine Wallfahrt nach Mekka, doch er lehnt mit den Worten ab: „Non madame. Je ne suis pas encore mort.“<sup>286</sup> (206) Die Dame erhebt sich und verschwindet in ihrer eleganten Limousine. Diese Begegnung bleibt dem Leser bis zum Ende des Buches ein Rätsel. Der Besuch scheint jedoch die treue Saadiya – die Haushälterin Brahims – sehr mitzunehmen, sie geht Brahim ab hier aus dem Weg (216). Die Dame, über deren Identität Brahim so gar nichts weiß, ist seine Mutter.

Wenn man sich nun an die programmatische Einführung des Vergessens erinnert, stößt man auf die von mir bereits angeführte Formulierung des Erwerbs einer eigenen Sprache – „retrouver ma propre langue qui n'était ni celle de ma mère ni celle de mon père.“ (138) Bei Brahim hält dieses Vergessen seiner Kindheit und damit natürlich auch von „tout ce qu'on m'avait appris dans mon enfance“ (138) den ganzen Roman über an. Er vergisst außerdem nicht nur das, was Mutter und Vater ihm beigebracht haben, er vergisst sie selbst. Ihre Sprache ist buchstäblich ausgelöscht und kann somit auch nicht in wörtlicher Rede erscheinen. Die Autorität, die mit der Sprache der Eltern verbunden ist, ist hingegen noch erhalten, die raumfüllende Gestalt der Mutter beweist es. Doch sie hat keine zwingende Wirkung mehr auf Brahim, er kann ihrer Bitte trotzen.

---

<sup>284</sup> „ Das Auto hielt vor dem Gartentor mit glänzenden Verzierungen und Verchromungen. Ihm entstiegen eine kleine Rothaarige und eine würdige, imposante Dame, Blick starr nach vorne gerichtet, den Rücken gerade. Die Oberlippe war wie Pergament und von senkrechten Falten durchzogen. Sie hatte derartig schmale Fußgelenke, dass ich mich kurz fragte, wie sie soviel Gewicht und Autorität tragen konnten. [...] Ich sagte: ‚Hallo! Treten Sie ein. Fühlen Sie sich ganz wie zu Hause.‘ Mein Haus steht jedem offen, es ist gastfreundlich, ganz nach der Tradition des Landes. [...] Als sie sich auf dem Sofa niedergelassen hatte, füllte sie den Raum von einer Wand zur anderen allein durch ihre Gegenwart.“

<sup>285</sup> „Ich habe nicht die leiseste Ahnung.“

<sup>286</sup> „Nein, Madame. Ich bin noch nicht tot.“

Damit verprellt er die Menschen, für die Saadiya als Beispiel steht, diejenigen also, die in der Tradition fest verankert sind und für die es klare Verhaltensmuster gibt, die eingehalten werden müssen, auch wenn sie von außen unreflektiert und kindlich erscheinen mögen<sup>287</sup>. Der Verlust seiner *Famille* – « Elle [Saadiya, B.S.] faisait partie de ma vraie famille : celle de l'esprit. »<sup>288</sup> (24) – ist demnach die Konsequenz seiner Auslöschungsarbeit an der fremden Sprache. Die Idylle, die er mit Kindern, Frau, Freunden und Schwiegereltern darstellte, erleidet durch diese Szene einen nicht mehr zu heilenden Schaden. Es scheint, als sei es nicht möglich nur das an Vergangenheit auszuradiieren, was einem nicht gefällt, nur das an Beeinflussung wegzunehmen, was einen in seiner Freiheit einschränkt. Der Verlust des Gedächtnisses, der willentliche Verzicht auf Mutter und Vater und alles, was sie einem beigebracht haben, hat auch Effekte auf das, was eigentlich verschont werden sollte: *la vraie famille, celle de l'esprit*.

Doch die *mise en abyme* reicht noch weiter. Der Satz, mit dem Brahim seine Mutter abweist, scheint zunächst keinen Sinn zu ergeben: *Non madame. Je ne suis pas encore mort*. Wieso sollte die Tatsache seines Todes etwas daran ändern, dass eine offenkundig fremde Frau kein Geld von ihm für eine Wallfahrt erhält? Liest man diesen Satz allerdings parallel zum Paratext, erschließt sich eine weitere Bedeutungsebene. Denn der Abschnitt heißt *L'auteur*, der Verweis auf den eigenen Tod wird damit zum Zitat: *La mort de l'auteur*, der Aufsatz Roland Barthes', der am Anfang sowohl meiner Betrachtungen als auch der wissenschaftlichen Debatte um die Autorinstanz stand, wird hier aufgerufen. In dieser Lesart wird die Weigerung zu einem letzten Aufbäumen gegen das Scheitern an der Suche nach der eigenen Sprache. Solange der Autor noch nicht tot ist, besitzt er diese Sprache nämlich noch, er ist noch in der komfortablen Position, die die Kontrolle über den Sinn des Textes erlaubt und die Barthes in seiner Polemik so vehement angreift. Wenn somit Brahims Äußerung, er sei noch nicht tot, als *mise en abyme* gelesen wird, dann heißt es eben auch, dass der Autor sich noch gegen die „Kondensierung einer Iterabilität, die den Augenblick ihres Geschehens übersteigt“ (BUTLER 1997, 27), wehrt. Er wehrt sich noch gegen die „kondensierte Geschichtlichkeit“ (12) der Sprache, gegen die „Erbschaft ihres Gebrauchs“ (46), er glaubt noch an die Möglichkeit ihrer Personalisierung und Kontrolle.

---

<sup>287</sup> Brahim weiß diesen Zug Saadiyas am Anfang des Romans sehr wohl noch zu schätzen, als sie sich nach seiner Eröffnung, dass Fiona schwanger ist, nicht im Zaum halten kann. Doch da er Fiona versprochen hat, niemandem von der Schwangerschaft zu erzählen, darf Saadiya ihrer Freude nicht freien Lauf lassen. Der erste Instinkt wird dadurch gebremst, dass Brahim ihr den Mund zuhält. Doch dann beginnt erst die Szene, denn Saadiya kann die Manifestation ihrer Gefühle nicht zurückhalten: « Pour elle, c'était une nécessité vitale, irresistible. [...] Dix bonnes minutes durant, elle tourna, erra, dansa d'un pied sur l'autre [...] et puis elle fonça dans la chambre des enfants, ferma les volets, enfouit sa tête sous les couvertures – et ce fut là, à l'abri du voisinage, qu'elle lança ses youyous séculaires [...]. Elle n'en pouvait plus. » (25f) – „Für sie war es eine Lebensnotwendigkeit, unwiderstehlich. [...] Gute zehn Minuten lang, drehte sie sich hin und her, wusste nicht wohin, trat von einem Fuß auf den anderen [...] und dann eilte sie ins Kinderzimmer, schloss die Fensterläden, steckte ihren Kopf unter die Decken – und dort, geschützt vor den Nachbarn, setzte sie zu Youyous an, wie man sie nur alle hundert Jahre einmal hört. [...] Sie konnte nicht mehr.“

<sup>288</sup> „Sie [Saadiya, B.S.] war Teil meiner wahren Familie: der des Geistes.“

Die Verantwortung verliert er dabei aus den Augen, denn wie im *Hippolytos* ist die Szene zwischen Brahim und seiner Mutter eine der Unschuld an den gerade zugefügten Verletzungen. Auch auf Brahim passt die Replik Hippolytos': *Die Zunge nur, der Geist hat nicht geschworen*. Wie sollte der Geist auch schwören, wenn er sich von der Erinnerung freigemacht hat. Doch für eben dieses Verdrängen der *Erbschaft des Gebrauchs* der Sprache, die in seinen eigenen Worten mit den Eltern aufs Engste verbunden ist (CHRAÏBI 1991, 138), trägt Brahim eben doch die Verantwortung – und sie wird ihm von Saadiya auch aufgebürdet.

### *Ma première conférence – Die Rezeption*

Neben dem Weg des Literaturproduzenten thematisiert Chraïbi in seinem Roman außerdem noch die Rezeption von Literatur. Wie ein Popstar wird der Schriftsteller Brahim Orourke empfangen, als er zu seiner ersten universitären Veranstaltung kommt. Diese Veranstaltung ist deshalb interessant, weil der Schriftsteller *als Produzent* ziemlich im Hintergrund bleibt. Er steht eigentlich nur für Fragen zur Verfügung, hat aber kein Vortragsmanuskript vorbereitet – sehr ungewöhnlich für einen akademischen Auftritt. Stattdessen wird von einer Wissenschaftlerin ein Vortrag *über ihn* gehalten.

Doch diesem gilt nicht die vordringliche Aufmerksamkeit. Der relativ lange Abschnitt dreht sich hingegen vor allem um die Tatsache, dass Brahim erst sehr durstig und dann sehr hungrig und eigentlich die ganze Zeit dabei ist, über diese körperlichen Bedürfnisse nachzudenken und sie schließlich auch zu befriedigen: Er bringt den *doyen* der Fakultät dazu, ihm ein Sardinensandwich zu besorgen, das er vor dem Plenum verspeist, bevor die Befragung losgeht. Dieses Verhalten rückt er selbst in die Nähe des Vorgehens seiner Romanfigur: „C'est ce que fait toujours mon héros avant de commencer une enquête. Il mange. Mon premier livre s'intitulait d'ailleurs : *L'inspecteur Ali se met à table*.“<sup>289</sup> (73)

Deutliches Ziel der Konferenz ist es, das – in der Eigenperspektive triviale – Schaffen Brahims zur großen Literatur zu stilisieren. Die Begrüßungsworte des Doyens sind demzufolge auch ganz darauf ausgerichtet, den finanziellen Erfolg als künstlerischen auszuweisen. Das Schweigen der Wissenschaft über ihn wird als weniger schlimm dargestellt, immerhin sind seine Bücher ja veröffentlicht worden

« à la différence des ouvrages d'autres écrivains maghrébins d'expression française auxquels ont été consacrés des pavés dans la presse et quantité de thèses, dont une demi-douzaine de doctorats d'État ! Je pense notamment à *La Civilisation, ma mère* ou au *Passé simple* de... de... je l'ai sur le bout de la langue... Je lui soufflai obligeamment : – Tahar

---

<sup>289</sup> „Genau dies tut auch mein Held immer, bevor er eine Untersuchung beginnt. Er isst. Deshalb hieß mein erstes Buch auch: *Inspecteur Ali geht zu Tisch*.“



Ben Jelloun. – Tahar Ben Jelloun, s'écria-t-il. Merci. *Le Passé simple* et *La Civilisation, ma mère* ne seront jamais sans doute portés à l'écran. Et pourquoi cela ? Parce qu'ils ne se vendent guère. Et pourquoi ne se vendent-ils pas, contrairement aux *Enquêtes de l'inspecteur Ali* ? »<sup>290</sup> (70f)

Die Antwort auf die letzte Frage erhalten wir nicht mehr, denn Brahim unterbricht diese Argumentation mit dem Hinweis auf seinen Hunger. Deutlich wird erneut die Entgegensetzung von finanziellem Erfolg und guter Literatur, wenn der Doyen sie auch zu verwischen versucht: Es gibt Bücher, die sich verkaufen und deshalb verfilmt werden, und es gibt Bücher die sich nicht verkaufen und über die höchstens eine große Menge an Dissertationen verfasst wird. Die Karikatur des Universitätsbetriebs ist offenbar: der Wissenschaftler scheint die Verfilmungen als größeren Qualitätsbeweis zu schätzen als die Dissertationen, obwohl er doch institutionell mit diesen verbunden ist. Brahim erspart ihm durch seinen profanen Wunsch nach einem Sandwich die schon im Ansatz zweifelhafte Demonstration der Vereinigung von Geld und Qualität.

Dies unterstreicht seinen eigenen Zwiespalt, der sich an einer anderen Stelle besonders heftig manifestiert: Brahims algerisches Konto ist überzogen und er telefoniert mit Frankreich, um sich nach dem Stand seiner dortigen Finanzen zu erkundigen. Er erfährt von der Existenz einer unglaublich hohen Summe, die nicht alleine seinen Tantiemen geschuldet sein kann: „Il y a eu des rentrées de droits d'auteur. Et puis, début août, lors de l'invasion du Koweït par l'Irak, j'ai reçu des directives de la part de votre épouse. J'ai acheté quelques paquets de titres, et je les ai revendus à la fin de la guerre du Golfe.“<sup>291</sup> (179) Genau wie in den von mir schon angeführten Szenen zum Stellenwert der Kriminalromane – *des polars inoffensifs* – wird das Geld auch hier zum Träger der Unmoral. Die ethische Verantwortung sucht Brahim in der Folge ja in seinem ernsthaften Text *Le second passé simple*. Diese Opposition wiederholt sich, wie wir gesehen haben, auf der Konferenz: *Le Passé simple* – Tahar Ben Jelloun zugeschrieben – wird zum Inbegriff der zwar finanziell nicht lohnenden, dafür aber ernsthaften Literatur, über die man Dissertationen verfassen kann.

Doch die Konferenz lässt diese Opposition, die von dem begrüßenden Professor in so karikaturhafter Weise unterstrichen wird, nicht stehen. Denn Brahim wird bei dem Vortrag der Vizepräsidentin der Fakultät auf die Rezeptionsabhängigkeit von Literatur aufmerksam:

« Ce fut alors une découverte de moi-même, de l'homme que j'étais censé être et qui, des décennies durant, s'était caché derrière l'auteur des *Enquêtes de l'inspecteur Ali*. Qui plus est,

---

<sup>290</sup> „im Gegensatz zu den Büchern anderer maghrebinischer Schriftsteller französischer Sprache, denen Tonnen von Presserezensionen und eine große Anzahl von wissenschaftlichen Arbeiten gewidmet wurden, unter ihnen ein halbes Dutzend an Dissertationen! Ich denke namentlich an *La Civilisation, ma mère* oder an *Le Passé simple* von... von... es liegt mir auf der Zunge.“ Ich raunte ihm beflissen zu: ‚Tahar Ben Jelloun.‘ ‚Tahar Ben Jelloun,‘ rief er. Danke. *Le Passé simple* und *La Civilisation, ma mère*, werden sicher nie verfilmt werden. Und warum? Weil sie sich schlecht verkaufen. Und warum verkaufen sie sich nicht, im Gegensatz zu den *Enquêtes de l'inspecteur Ali*?“

<sup>291</sup> „Es gab Einkünfte aus Autorenrechten. Und schließlich, Anfang August, während der Invasion Kuwaits durch den Irak, habe ich Anweisungen von Ihrer Frau erhalten. Ich habe einige Aktienpakete gekauft und sie bei Ende des Golfkrieges wieder verkauft.“

cet auteur-là, venu à la littérature à la suite d'un pari stupide, était en train d'acquérir une dimension à laquelle je ne m'attendais pas le moins du monde, mon éditeur non plus, je crois bien [...]. Moi ? Moi, porteur de tant de message ? »<sup>292</sup> (77f)

Wie ich oben gezeigt habe, wird dies eine Leitfrage von Brahims Suche: *Moi?* Er versucht eine *persönliche* Sprache zu finden, eine, die *nur ihn* ausdrückt, mit der er seiner *ganz persönlichen* Verantwortung genügen kann. Absurderweise trägt das Buch, mit dem Brahim dieses Ziel erreichen will – und das wird in der Schilderung der Konferenz offenbar – als Titel aber ein Zitat. Der Protagonist und Schriftsteller Brahim orientiert sich also an einem Muster, wo er doch gerade auf Muster verzichten wollte. Darum steht am Wendepunkt dieses Projekts auch die Figur Mohammeds, die als einzige, mit dem Zeugnis Gottes ausgestattet, Anspruch darauf erheben kann, eine *ganz neue* Sprache zu verkünden. Freilich ist diese Sprache die Sprache Gottes und freilich ist dessen Zeugnis kein *Beweis* der Originalität. Der Bezug auf Gott repräsentiert vielmehr die Entrückung der Frage nach dem Ursprung der Sprache in uneinholbare Ferne. Gott beweist nicht, er verlangt Glauben.

Analog *glaubt* Brahim hier noch an das *Moi: Moi, porteur de tant de message?* Der Fortgang des Romans zeigt ihm jedoch eine andere Variante der Erklärung dieser seinen Werken beigemessenen Bedeutung, nämlich den Stellenwert der Rezeption. Nicht *er* trägt die Bedeutung, d.h. nicht *er* legt sie in einem schöpferischen Akt in den ganz persönlichen sprachlichen Ausdruck, sondern der Text, die Sprache selbst ist ein Reservoir *de tant de message*, das unter verschiedenen Rezeptionsbedingungen verschieden aktualisiert wird<sup>293</sup>.

Der Sieg der relativen Autonomie des Textes wird im Roman dargestellt durch die Unmöglichkeit, den Inspecteur Ali loszuwerden. Dieser usurpiert zunächst die Rolle Mohammeds und fügt dem Text dadurch ein weiteres Zitat hinzu. In der oben zitierten Passage wird ja nicht deutlich, worum es sich bei dem eingereichten Manuskript eigentlich handelt: um eine *eigene* Produktion oder um eine *Abschrift* des Korans. Beides ist denkbar und gerade die Unsicherheit, in der der Leser diesbezüglich gelassen wird, illustriert die Unentscheidbarkeit in Bezug auf Originalität. Selbst im Koran gibt es ja immer wieder die Masse der Ungläubigen, die nicht an den göttlichen Ursprung des Textes glaubt, da Arabisch doch eine menschliche Sprache und nicht diejenige Gottes sei (Sure 16, *Die Biene*, 103).

Doch der Inspecteur tritt nicht nur blasphemisch an Mohammeds Platz, sondern auch an die Stelle des Autors:

---

<sup>292</sup> „Es war eine Selbstentdeckung, die Entdeckung eines Mannes, der ich sein sollte, und der sich über die Jahrzehnte hinter den *Enquêtes de l'inspecteur Ali* versteckt hatte. Und außerdem war dieser Autor, der durch eine dämliche Wette zur Literatur gelangt war, gerade dabei eine Dimension anzunehmen, auf die ich nicht im geringsten vorbereitet war, auch mein Verleger nicht, möchte ich meinen [...]. Ich? Ich sollte Träger all dieser Bedeutung sein?“

<sup>293</sup> An dieser Stelle des Romans ist Brahim im Sinne Foucaults noch eine homogenisierende Klammer seines Gesamtwerks. Vgl. erneut FOUCAULT 1969, 21.

« [...] cet innomable ouistiti prenait trop de place, avait fini par infléchir ma nature. Il allumait cigarette sur cigarette. Et je l'avais imité. Il avait une bronchite chronique. Moi aussi. J'avais adopté son langage d'ânier. C'était lui qui pensait – et non plus moi, l'auteur. Qui agissait en mon nom. »<sup>294</sup> (CHRAÏBI 1991, 211)

Dies ist die zweite theoretische Möglichkeit, sich von der Sprache zu lösen: man ersetzt sie durch die Wirklichkeit. Der Inspecteur Ali, literarisches und somit sprachliches Geschöpf, gleitet in den wirklichen Autor und handelt an seiner statt. Doch die Ersetzung von Wirklichkeit/Leben und Literatur/Sprache wurde ja schon ganz am Anfang von Brahim verworfen – als er den ersten Plan vernichtete, weil er durch die Wirklichkeit so viel besser ausgeführt worden war, als es jeder Roman vermöchte (102).

Der Dreischritt der Entwicklung Brahims lautet also: Wirklichkeit/Leben – Glauben – Text. Der Text – eine der Inkarnationen des Inspecteur Ali – ist allpräsent. Er vereitelt die Versuche Brahims, die eigene Sprache durch Annäherung an die beiden ersten Terme des Dreischritts zu finden. Diese Vereitelung wird flankiert von den Erkenntnissen auf der Konferenz, die gleichzeitig in paradoxer Weise einen der Auslöser für die Suche bilden. Brahim wird hier demonstriert, wie Text außerhalb des Autors wirkt. Das kann teilweise lächerlich sein – wie im Falle der Begrüßungsrede – es kann auch so sein, dass man den eigenen Text nicht mehr wiederzuerkennen glaubt – wie im Falle des Vortrags der Vizepräsidentin. Es bleibt jedenfalls die Erkenntnis, dass der vermeintlich selbst generierte Sinn nicht festgehalten werden kann, dass der Autor seinen Text nicht regiert, dass mit dem Text bei seiner Rezeption ganz gegensätzliche Dinge geschehen können. Dies führt zunächst zum Willen, die Herrschaft über den Text zu sichern – die ersten beiden Terme des Dreischritts stehen für diesen Versuch. Doch sie bezeichnen eben auch eine Entfernung vom Text. Wird der Text, in Gestalt des Inspecteur Ali, wieder eingelassen, kann Brahim zwar seinen Text abschließen, aber er verliert gleichzeitig wieder die so heißersehnte, vollständige Kontrolle über sie. Der Inspecteur Ali – der Text – fordert seinen Tribut.

### *Die Inkarnationen des Inspecteur Ali*

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass der Inspecteur Ali mehrere Dinge und Sachverhalte bezeichnet: zunächst den Gegensatz zwischen finanziell erfolgreicher und hoher Literatur, dann aber auch den zwischen Text und Autor. Diese beiden Rollen sind nicht kongruent, interferieren aber miteinander, aus der Interpretation lässt sich ableiten in welcher Weise.

---

<sup>294</sup> „[...] diese unbeschreibliche Type nahm zuviel Platz ein, hatte schlussendlich meine Natur in Besitz genommen. Er steckte sich eine Zigarette nach der anderen an. Und ich hatte ihn imitiert. Er hatte eine chronische Bronchitis. Ich auch. Ich hatte seine idiotische Sprache übernommen. Er war es, der dachte – nicht mehr ich, der Autor. Er handelte in meinem Namen.“

Auf der Seite des Autors ist die Produktion zu verorten. Er verbürgt, das lässt sich an der Entwicklung Brahims nachzeichnen, Verantwortung. Deshalb entsteht der Wunsch nach der Abspaltung des Inspecteur Ali. Die Verbindung von Autornamen und Text ist aber auch finanzielle Absicherung, der Inspecteur darf nicht ganz ins Abseits gestellt werden, er sichert das Auskommen Brahims und seiner Familie.

Doch hier erfolgt auch schon ein erster Bruch: Der Inspecteur entwickelt ein Eigenleben. Man kann sagen, weil er Text ist, erzeugt er Effekte, die vom Autor nicht mehr gesichert sind. Dies wird deutlich durch das Ringen zwischen Brahim und Ali, aber auch durch das Verhalten Alis im Text, z.B. bei dem Scherz, den er sich als Mohammed erlaubt. Darüber hinaus ist der finanzielle Erfolg, den Ali symbolisiert, der Ausgangspunkt für die Aktienspekulationen während des Golfkrieges. Auch hier entgleitet Ali dem Autor. Ali bezeichnet demnach sowohl als Teil der Texte als auch als Effekt der Texte – d.h. als das Einkommen, das mit den Texten verdient wird – eine Torpedierung der Bemühungen Brahims um verantwortliches Handeln.

Andererseits bezeichnet der Inspecteur auch das, was an die Stelle dieser Bemühungen treten kann. Er konnotiert – als Hauptfigur der Krimis – die Rezeption, die Brahim erst den Glauben daran schenkt, er sei *porteur de tant de message*. Er bezeichnet des Weiteren durch seine Usurpation der Rolle Mohammeds eben nicht nur die Kränkung Brahims und dessen gescheiterte Suche nach der eigenen Sprache, sondern auch die Alternative. Sein Scherz und die gar nicht amüsierte Reaktion seiner Gegenüber verweisen auf die Aussichtslosigkeit ihres Tuns – unmittelbar im religiösen Sinn, aber dadurch, dass Mohammed zudem die Suche Brahims veranschaulicht, auch im literarischen Sinn. Seine Gegner – im Text (Brahim) und im Text im Text (die saudischen Verlagsangestellten) – mögen noch so moralisch entrüstet sein, er lacht über ihren Glauben an die Ursprünglichkeit des Textes bzw. der Sprache. Durch sein blasphemisches Zitieren weist er auf die einzige Möglichkeit hin, mit Sprache umzugehen: in wiederholender, zitathafter Weise.

Und dieser Hinweis führt am Ende zur Auflösung der Amnesie, zur Anerkennung der eigenen Erinnerung. Das Versiegen des Textes zum Zeitpunkt der Erinnerung besiegelt einerseits das Scheitern von Brahims Suche, doch andererseits eröffnet es retrospektiv das Lesen des Textes mit all seinen Anspielungen und impliziten Verweisen. Es zeigt außerdem, dass die Suche nach der Verantwortung innerhalb der Sprache zur Verfehlung der Verantwortung außerhalb der Sprache geführt hat. Doch diese Zurückweisung außerhalb der Sprache – die Mutter – weist selbst wieder auf eine Zurückweisung innerhalb der Sprache hin – auf den Wunsch nach der Befreiung von der Sprache der Eltern. Die Authentifizierung des Autors wird auf diese Weise zum unmöglichen Unterfangen, da jede Bewegung ihr Gegenteil provoziert. Die Bewegung auf die *eigene* Sprache zu heißt gleichzeitig, wie oben gesehen, eine Bewegung von der Sprache *überhaupt* weg, nämlich ins Leben bzw. in den Glauben. Außerdem bezeichnet sie eine Bewegung weg von der

Erinnerung, die aber gleichzeitig eine Bewegung weg von den Menschen und jeder Form von Familie ist – der wahren des Geistes (Saadiya) und der genetischen (Mutter).

Es scheint mir im Angesicht dieser Fülle von Bedeutung, die der Text – und als seine Verkörperung der Inspecteur Ali – trägt, gar nicht wünschenswert, irgendeine Form von Einengung vorzunehmen. *L'inspecteur Ali* lebt von dem Wunsch des Autors, Verantwortung zu übernehmen, dieser Verantwortung aber nur sehr schlecht gerecht werden zu können, da jedem dahingehenden Versuch ein grundlegendes Hindernis im Weg steht. Chraïbi untersucht verschiedene Auswege aus der Erkenntnis, die sich seinem Protagonisten bei jedem neuen Versuch, ernsthafte, hohe Literatur zu schreiben, entgegenstellt. Einige davon führen aus der Sprache heraus, man kann sie mit den Stichworten Leben und Glauben belegen. Andere führen in die Sprache hinein, sind aber voll von Kränkungen, die immer wieder vor allem in Gestalt des Inspecteur Ali Form annehmen, aber auch in den Passagen über das mit Literatur verdiente Geld zu suchen sind. So noch einmal ganz am Ende, als der Verleger mit dem neuen, ambitionierten Krimi eine neue Zielgruppe zu erschließen hofft: „Tous les fachos, tous les ignares vont se précipiter sur ce bouquin. C'est un nouveau créneau que je vais exploiter à fond, crois-moi.“<sup>295</sup> (214) Ist diese Ankündigung eher ein Versprechen oder eine Drohung? Ist es ein Zeichen der Subversion, den Rechtsextremen Geld aus der Tasche zu ziehen, mit dem sie den Lebensstandard eines maghrebinischen Schriftstellers sichern? Oder sind die Worte des Verlegers Zeichen einer grundlegenden Indifferenz gegenüber der moralischen Wirkung eines Textes, einer totalen Fixierung auf seine Marktchancen, hinter die alles andere zurücktritt?

Es bleibt unklar, ob Brahim am Ende den Eindruck hat, er sei mit dem neuen Krimi in die Sphären hoher Literatur vorgestoßen, oder ob das Auftauchen des Inspecteur Ali seine Pläne zerstört hat. Jedenfalls ist das entstandene Buch nicht *Le Second Passé simple*, denn von dem wird am Ende gesagt, dass die Leute auf der Straße es wohl nicht lesen werden „si toutefois je le terminais un jour.“<sup>296</sup> (216). Der Protagonist klammert sich am Ende an die Potentiale des mündlichen Ausdrucks (216), doch diese Wende ist schwer einzuordnen, da ja auch er im Laufe der Handlung stark in Misskredit geraten ist. Ich möchte diese Sehnsucht lesen als den unverbrüchlichen Glauben an die Möglichkeiten der Sprache, selbst wenn man sich bewusst geworden ist, wie wenig Kontrolle man schlussendlich über sie erlangen kann. Chraïbis Sprachauffassung scheint mir damit ähnlich hoffnungsvoll wie die Butlers zu sein.

Was die biographische Lesart betrifft, dürfte klar geworden sein, dass der Text ein zu offensichtliches Verwirrspiel um die Person Brahims inszeniert, als dass man von einer einfachen Gleich-

---

<sup>295</sup> „Alle Faschos, all die Ungebildeten werden sich auf dieses Buch stürzen. Das ist eine Marktlücke, die ich total ausbeuten werde, glaub mir.“

<sup>296</sup> „wenn ich es eines Tages dann doch noch beenden sollte.“

setzung ausgehen könnte, wie sie von Dejean de la Bâtie vertreten worden ist. Die Steuerung des Autors durch die Inkarnation des Textes, den Inspecteur Ali, wird ja sogar wörtlich angeführt, ich habe auf die Stelle mehrfach hingewiesen (211). Diese komplexe Konstruktion durch eine einfache biographische Lesart zu entschärfen, ist eine unangemessene Simplifizierung.

Diese Analyse sollte des weiteren gezeigt haben, dass die Autoren der *littérature maghrébine d'expression française* nicht einfach „écrivent sur l'évolution socioculturelle de leur pays d'origine“, wie dies Azouz Begag und Abdellatif Chaouite mit ausdrücklichem Bezug auch auf Driss Chraïbi festgestellt hatten (BEGAG/CHAOUTE 1990, 98). Ich habe gezeigt, wie scheinbar eindeutig in diese Richtung zu lesende Motive bei näherer Betrachtung keine so eindeutige Semantik mehr aufweisen. Zur Rekapitulation nur drei Beispiele: Zunächst das geographische und transnationale Setting der Handlung. Chraïbi konfrontiert uns mit einer binationalen Ehe, mit einem Protagonisten, der Migrationserfahrung hat und mit einem Rentnerpärchen, das auf den ersten Blick die Unterschiede zweier so unterschiedlicher Kulturen und die Schwierigkeiten einer Überbrückung zwischen diesen veranschaulichen soll. Meine Interpretation nimmt die Motive auf, liest sie aber weniger stark für sich, sondern bezieht sie aufeinander. So wird die Migration nötig, um auf gewisse Rezeptionsgewohnheiten hinzuweisen, wie sie Dubravka Ugrešić in ihrem eingangs zitierten Essay beschrieben hatte. Ausgehend vom ethnischen Hintergrund geschieht die Namensänderung des Protagonisten, die ihren zentralen Platz in der Auseinandersetzung mit dem Thema der Autorschaft erhält: Wie steht es um die Fiktionalität der Autorinstanz?

Die Schwiegereltern, vor allem der greise und besonders anpassungsunfähige Schwiegervater Jock, haben in diesem Szenario vor allem eine Funktion in Bezug auf Erinnerung und Vergessen ganz abstrakt, viel eher als dass sie nur das europäische Gegenbild zur afrikanischen Kultur abgeben. Sie geben es sogar erstaunlich wenig ab, vor allem Schwiegermutter Susan erscheint an keinem Punkt der Handlung als von kulturellen Differenzen überfordert, ganz im Gegenteil, sie ist ein Vorbild an reibungsloser Integration. Und auch die Widerstände Jocks erwachsen aus seinem mangelhaft funktionierenden Gedächtnis und nicht etwa aus einem Kulturschock. Zwar werden auch Motive der Differenz der Lebensgewohnheiten aufgenommen, doch sie lassen sich niemals auf ihren Inhalt reduzieren, sondern erfüllen stets eine narrative Funktion<sup>297</sup>. Die binationale Ehe mit Fiona ist an vielen Stellen nicht von kultureller Differenz geprägt, Fiona spricht sogar – im Gegensatz zu Brahim – die berberische Sprache, wobei sein Vergessen dieser Sprache ebenfalls narrative Funktion besitzt, wie wir inzwischen wissen.

---

<sup>297</sup> Zu nennen ist hier z.B. die von mir nicht ausführlich beschriebene Szene, in der sich Jock, seinen britischen Gewohnheiten entsprechend Zucker in einer bestimmten Form zum Tee gereicht haben möchte. Diese Szene dient eben nicht nur der Beschreibung einer kulturellen Differenz, sondern narrativ der Beschreibung von Jocks Stummheit (vgl. oben, 170 bzw. CHRAÏBI 1991, 147-152).

Zweites Beispiel sind die Thematisierung des Korans und die offene Bezugnahme auf Mohammed. Dieser intertextuelle Bezug hat nicht primär die Funktion, Brahims kulturelle Zugehörigkeit zu symbolisieren, sondern ist abhängig von der *mise en abyme*. Auf diesen Umstand weist sowohl die Beschreibung Mohammeds als Ausgangspunkt einer ganz eigenen Sprache hin, wie Brahim ihn betrachtet. Dieser Befund macht aber nur Sinn, wenn man ihn im Zusammenhang mit Brahims eigener schriftstellerischer Suche liest, denn der Koran zeichnet, wie ich gezeigt habe ein anderes Bild vom Verhältnis Mohammeds zur Sprache, in dem er nur als Mediator dargestellt ist, nicht als Sprachschöpfer. Gerade in dieser Abhängigkeit von der bereits vorhandenen Sprache, die er dem Menschen zuweist, ist der Koran sogar derjenige Intertext, der den Abschied von der völligen Beherrschung der Sprache durch den (menschlichen) Autor ins Spiel bringt.

Außerdem ist die Ironisierung des Koran durch den Inspecteur Ali zu beachten, der in blasphemischer Weise die Rolle des Propheten usurpiert und, wie gesehen, im *Text im Text* damit auch den erzählerischen Punkt bildet, an dem Brahims Hoffnung auf die Sprache endgültig zunichte gemacht wird – und dies in dem aufgezeigten Erzählerdreieck Mohammed-Brahim-Ali, in dem überdies auch noch der Unterschied zwischen ernster bzw. hoher und Unterhaltungsliteratur ohne literarischen Anspruch aufgerufen und problematisiert wird.

Zuletzt möchte ich noch die Rolle der Eltern erwähnen. Ihr Vergessen könnte wohl auch als Bruch mit der Tradition und/oder als Generationenkonflikt gedeutet werden. Doch schon die Aussparung des Vaters, das alleinige Auftauchen der Mutter machen eine alternative Lesart möglich. Es ist eben nicht einfach das Gesetz des Vaters, die Tradition also, die hier zum Thema gemacht wird, sondern die aufgezeigten intra- und intertextuellen Verweise auf die Sprache der Eltern bzw. auf den Text von Roland Barthes legen es nahe, die Gartenszene ebenfalls mit der Suche nach der eigenen Sprache, die Brahim umtreibt, zu verbinden.

All diese Indizien machen es schwer, der verbreiteten Auffassung Begags und Chaouites einfach zu folgen. Chraïbi ist in *L'inspecteur Ali* weit über eine Beschreibung der soziokulturellen Entwicklung Algeriens hinausgegangen. Er hat dieses *sujet* – im Sinne Foucaults – vielmehr zum *Ausgangspunkt* genommen, um das literaturtheoretisch in den letzten Jahrzehnten breit diskutierte Feld des Verhältnisses von Autor und Text zu entfalten.

### II.3 Zerfallende Familien. Assia Djebars *Les nuits de Strasbourg*

„Mir gilt es nicht verächtlich, doch der Stadt  
Zum Trotz zu handeln, hab ich nicht die Kraft.“  
(SOPHOKLES ca. 442 v.Chr., V.78f)

*Les nuits de Strasbourg* von Assia Djebbar hat seit seinem Erscheinen vor inzwischen sechs Jahren nur ein mäßiges Echo hervorgerufen. Man könnte spekulieren, dass es den Kritikern suspekt ist, sich mit einem Roman auseinander zu setzen, der die *commande implicite* (Ch. Bonn) nicht beachtet, dem Leser Informationen über die Herkunftskultur der Schriftstellerin zu liefern. Dabei thematisiert *Les nuits de Strasbourg* auf der Handlungsebene sehr wohl Migrationserfahrung, Sprachenvielfalt, binationale Beziehungen, die Kolonialzeit und den Algerienkrieg. Der Roman beschränkt sich nur nicht darauf, sondern spricht ebenso vom zweiten Weltkrieg, von der deutschen Besatzung des Elsass, von mittelalterlichen Manuskripten, der Stadtgeschichte Straßburgs, sowie von einer Theatergruppe im Vorort *Hautepierre*.

Assia Djebbar vermeidet in ihrem Roman von Anfang an die kulturalistische Falle, obwohl sie ständig von Kultur in ihren beiden Bedeutungen schreibt<sup>298</sup>. Im Zentrum der Handlung stehen vier Paare, die alle auf je eigene Weise mit einigen der genannten thematischen Blöcke in Verbindung stehen. Diese vier Paare entwickeln an neun aufeinanderfolgenden Tagen eine komplexe Beziehung zueinander, deren Schilderung die Geschichte vorantreibt. Geheimes Zentrum des Textes bildet allerdings die *Antigone*, die von der genannten Theatergruppe aufgeführt werden soll. Ich mache mir hier der Deutung Judith Butlers zu eigen, der zufolge Antigone – entgegen der einflussreichen Deutung, die Hegel vorgeschlagen hat<sup>299</sup> – „kaum für die normativen Prinzipien der Verwandtschaft stehen“ (BUTLER 2001, 12) und also auch nicht als Vertreterin einer privaten, weiblichen Sphäre gelten kann, die einer männlichen, öffentlichen Sphäre – repräsentiert durch den Staat – entgegenzusetzen wäre. Doch genau diese starke Opposition vertritt Hegel in seinen Bezugnahmen auf die *Antigone*. „Antigone ehrt die Familienbande, die unterirdischen Götter; Kreon den Zeus, die Staatsmacht“ (HEGEL 1823, 304). Damit wird der Konflikt zwischen Antigone und Kreon zu der Allegorie für den Unterschied der Geschlechter in Bezug auf das sittliche Handeln, wie er es dann als geschlechtsspezifisches fast ohne ausgewiesene direkte Bezugnahme auf die *Antigone* in der *Phänomenologie des Geistes* beschreibt (HEGEL 1807, 337, 343 et

---

<sup>298</sup> Vgl. zum Kulturbegriff Kap. I.3 dieser Arbeit.

<sup>299</sup> Es gibt bei Hegel häufige Bezugnahmen auf die sophokleische *Antigone*, die allerdings meist illustrativen Charakter für seine theoretischen Überlegungen haben. Als zentrale zusammenhängende Interpretation der *Antigone* gilt daher ein Abschnitt aus der *Phänomenologie des Geistes* (HEGEL 1807, 328-359), in dem es allerdings nur eine einzige direkte Bezugnahme auf das Drama gibt (348). Implizit ist der Bezug gleichwohl überall vorhanden, so dass die meisten Interpretinnen diese Passage als Hegels wichtigste Auseinandersetzung mit der *Antigone* rezipieren (vgl. IRIGARAY 1974, 266-281; BENHABIB 1992, 258-276, vor allem 275; BUTLER 2001, 29ff, 56-66).



passim). Der Mann handelt hier als Bürger im Rahmen des Staates, der nach dem menschlichen Gesetz konstruiert ist. Die Frau handelt als Hüterin der Familie und ist dem göttlichen Gesetz verpflichtet<sup>300</sup>: Sie ist „die ewige Ironie des Gemeinwesens – [sie] verändert durch die Intrige den allgemeinen Zweck der Regierung in einen Privatzweck, verwandelt ihre allgemeine Tätigkeit in ein Werk dieses bestimmten Individuums und verkehrt das allgemeine Eigentum des Staats zu einem Besitz und Putz der Familie“ (HEGEL 1807, 352f).

Doch Antigone – zwar Frau – ist keine Unpolitische, die eine Übertretung begeht, indem sie die private Ordnung über die Ordnung des Staates stellt. Sie ist ebenso wenig Angehörige eines marginalen Bereichs, der klar von einem zentralen Bereich unterschieden werden könnte<sup>301</sup>. Antigone hat vielmehr teil an der Ordnung, gegen die sie aufbegehrt. Die klare Binarität von männlicher und weiblicher, öffentlicher und privater Sphäre, von staatlicher Autorität und Verwandtschaft in dieser Tragödie Sophokles' wie Hegel sie beschreibt, ist so für Judith Butler ein Trugschluss. Denn „wenn Verwandtschaftsbeziehungen zu einer Bedrohung für die staatliche Autorität werden und der Staat sich gewaltsam gegen diese Verwandtschaftsbeziehungen wendet – können diese beiden Begriffe dann überhaupt noch ihre wechselseitige Unabhängigkeit behaupten?“ (18) Mit dieser gegenseitigen Bestimmung von Staat und Familie weist Butler auf die soziale Verfertigung von Verwandtschaftsbeziehungen hin, die eben nicht als *natürlich* im Gegensatz zu einer *kulturellen* Gesellschaftsordnung gesehen werden können. Sie wendet sich damit gegen die Behauptung einer vorsozialen Existenz der Verwandtschaft, wie sie z.B. von Lacan konzeptualisiert worden sei<sup>302</sup>.

Es wird in diesem Kapitel zu untersuchen sein, inwieweit Assia Djebar der Deutung der *Antigone* folgt, die Butler entwirft, d.h. wie sie den Zusammenhang von Weiblichkeit und politischer Handlungsfähigkeit konzeptualisiert. Zunächst fällt auf, dass Djebar ebenso wie Butler die Natürlichkeit von Verwandtschaftsbeziehungen problematisiert. Der Roman führt ausführlich drei Eltern-Kind-Beziehungen vor, in denen die Kinder (Mina, Thelja, Irma) den Leidenschaften ihrer Eltern auf je unterschiedliche Weise geopfert werden. Im ersten Abschnitt meiner Analyse möchte ich mich mit diesem Thema auseinandersetzen und es in seinen vielfältigen Facetten bei Assia Djebar aufdecken. Diese Betrachtungen werden mich zwangsläufig zu einem zweiten thematischen Block führen, nämlich der Handlungsfähigkeit von Frauen in *Les nuits de Strasbourg*. Es wird sich zeigen, dass Djebar kein einheitliches Frauenbild vorführt, sondern in ihrem Roman diesbe-

---

<sup>300</sup> Gerade diese die Passage bei Hegel durchziehende Unterscheidung in menschliches und göttliches Recht ist eine direkte Entlehnung von Sophokles: „Der das verkündete, war ja nicht Zeus;/ Auch Dike in der Totengötter Rat/Gab solch Gesetz den Menschen nie. So groß/Schien dein Befehl mir nicht, der sterbliche,/Dass er die ungeschriebnen Gottgebote,/Die wandellosen, konnte übertreffen“ (SOPHOKLES ca. 442 v.Chr., V.450-455).

<sup>301</sup> Die Figur der Antigone stützt also – nebenbei bemerkt – nicht die Meinung JanMohameds oder Maazaouis in Bezug auf die interkulturelle Literatur, die Marginalität als notwendig ansieht, um politische Wirkung zu erzielen.

<sup>302</sup> Vgl. BUTLER 2001, 34, 71ff.

zöglich sehr individualisierend verfährt. Zuletzt möchte ich dann die Rolle der Erinnerung, vor allem aber das Motiv des Vergessens näher betrachten. Das Vergessen ist leitmotivisch in den Text eingeschrieben, die Erinnerung scheint die allgegenwärtige Lethe nur punktuell und unzusammenhängend zu durchbrechen. Andererseits gibt es auch Elemente, die sich aus dem Gedächtnis nicht löschen lassen und deren diffuse, stetige Präsenz als Belastung beschrieben wird. Antigone und ihre Übertretung der von Kreon verfügten Ordnung wird vor allem für die ersten beiden genannten Aspekte eine große Rolle spielen. Dabei wird sich zeigen, dass Djébar unterschiedliche Figuren auftreten lässt, die alle auf ihre Weise mit den vorhandenen Ordnungen hadern und diese herausfordern und die somit in einem klaren Zusammenhang zu Antigone als politisch Handelnder stehen.

Wichtig ist in diesem Kapitel erneut die alternative Lesart der thematischen Blöcke, wie ich sie gerade aufgezählt habe. Verwandtschaft, Rolle der Frau, sowie Erinnerung und Vergessen sollen nicht primär in Bezug auf etwaige kulturelle Differenzen hin gelesen werden. Eine solche Verkürzung verbietet schon der *genius loci* Strasbourgs, der die Geschichte von Beginn an prägt. Strasbourg wird in einer fünfzig Jahre umfassenden Klammer zu Ausgangs- und Endpunkt des Romans. Ein Prolog führt die Stadt Ende August/Anfang September 1939 vor; der Einmarsch der deutschen Truppen steht kurz bevor und Djébar präsentiert eine Stadt in totaler Erstarrung, eine Stadt in Winterstarre. Der Herbst des Jahres 1939 beginnt schon mit diesen Tagen, „un automne précoce“<sup>303</sup> (DJEBAR 1997, 15), die Vögel verlassen die Stadt noch vor den Menschen (31). Strasbourg ist kalt und leer, still und reglos. Djébar schildert keine Dramen, keine Menschen, die sich gegen die Umsiedlung lauthals und aktiv wehren. Sie zeigt nichts als einen kontrollierten Exodus. Das hängt mit dem historischen Schicksal dieser Stadt zusammen, das gut dazu geeignet ist, die Vorstellung von kultureller Kontinuität in ihren Grundfesten zu erschüttern. Denn als Spielball zwischen den europäischen Mächten Frankreich und Deutschland ist das Elsass stets umstandslos von der einen oder der anderen inkorporiert worden. Beide problematisierten niemals übermäßig die kulturelle Zugehörigkeit dieses Gebiets. Die historische Entwicklung dieses Gebiets lässt überdies keine einwandfreie Bestimmung dieser Zugehörigkeit zu. An Strasbourg wird demnach der flexible Charakter von Kultur sehr greifbar.

Fünfzig Jahre nach dem Exodus verschwindet auch die Protagonistin Thelja aus Strasbourg, die Frau mit dem kalten Namen (er bedeutet „Schnee“) ebenfalls Ende August/Anfang September. Die Stadt hat sich verändert, sie ist von der „cité de la séparation“ (21) zum „nombril de l’Europe“<sup>304</sup> (350) geworden. Doch wie unterschiedlich sind diese beiden Bilder? Ist der Nabel nicht zunächst einmal Narbe, bleibendes Zeichen einer ursprünglichen Trennung? Wie genau ist

---

<sup>303</sup> „ein verfrühter Herbst“.

<sup>304</sup> „Stadt der Trennung“; „Nabel Europas“.

diese Veränderung zu beschreiben, die Strasbourg vom Symbol der Zwietracht in Europa zum Symbol einer – wenn auch nicht spurlosen – Zusammengehörigkeit werden lässt?

In jenem Strasbourg des Jahres 1939 taucht außerdem bereits das Motiv der Antigone auf, das als Subtext und Intertext für den gesamten Roman von Bedeutung ist. Djebbar schildert nämlich einige Menschen kurz vor ihrem Auszug aus der bedrohten Stadt, unter anderem ein altes Pärchen „liés par une étrange ressemblance; ils ne semblent pas forcément des époux retraités, peut-être sont-ils frère et sœur“<sup>305</sup> (19). Diese beiden begegnen dem Leser im Prolog noch ein zweites Mal (22f). In ihrem Garten sitzend will der Mann der Aufforderung der Behörden folgen, Strasbourg sofort zu verlassen, doch die Frau weigert sich: Sie möchte so lange bei ihrem todkranken Hund bleiben, bis dieser gestorben ist. Der Mann verlässt wutentbrannt und verzweifelt den Garten und die Erzählerin teilt uns erst jetzt mit, da sich die Wege der beiden vielleicht trennen, dass sie einen gemeinsamen Sohn haben. Bedeutet dies, dass sie keine Geschwister sind oder ist dieses Kind aus einer inzestuösen Beziehung hervorgegangen? Der Text lässt keine Entscheidung dieser Frage zu. Er konzentriert sich darauf zu erwähnen, dass dieser Sohn wegen seiner politischen Umtriebigkeit im Gefängnis sitzt und seine Eltern als Waisen zurückgelassen hat: „Eux, les vieux, les voici désormais orphelins“<sup>306</sup> (25). Die ganze Konstellation gemahnt an verschiedene Elemente der Ödipus-Sage: der Inzest, die Totenwache, die Verlassenheit, die aussterbende Familie, der Zorn des Mannes gegen die Entscheidungen treffende Frau. Die folgenden Seiten dieses Kapitels werden nicht zuletzt den Zusammenhang zwischen diesem mythischen Komplex und dem Roman Djebbars zu erhellen versuchen.

### *Die Eltern-Kind-Beziehung*

Djebbars Roman erzählt uns Geschichten von Trennung und Vernarbung. Die Hauptfigur des Romans ist eine junge algerische Historikerin, die zur Recherche nach Paris übersiedelt ist. Thelja, so heißt sie, hat dabei in der Heimat eine Familie zurückgelassen: Halim, den Ehemann und einen Sohn, Tawfiq. Dieser Sohn ist fast nur als Objekt der Sehnsucht vorhanden, er erhält im ganzen Roman keine Stimme. Damit geht es ihm ebenso wie seinem Pendant Selma, der Tochter Eves. Eve ist eine Jugendfreundin von Thelja, hat diese in Marokko kennen gelernt, wo beide aufgewachsen sind. Nun lebt sie in Strasbourg und hat, wie Thelja, ihre Familie in der Heimat aufgegeben. Interessant sind die Unterschiede der beiden Freundinnen im Umgang mit diesem Verlust. Eve ist die Pionierin des Verlassens. Sie emigriert zunächst zusammen mit ihrem

---

<sup>305</sup> „verbunden durch eine merkwürdige Ähnlichkeit; sie scheinen nicht unbedingt ein Rentnerehepaar zu sein, vielleicht sind sie Bruder und Schwester“.

<sup>306</sup> „Sie, die Alten, sind künftig Waisen“.

Mann Omar nach Holland. Nach der Trennung von Omar entschließt dieser sich, wieder nach Marokko zurückzukehren und Selma mit sich zu nehmen. Bei Thelja stößt der Gleichmut, mit dem Eve diese Entscheidung ihres Mannes akzeptiert, zuerst auf Unverständnis: „Comment as-tu pu quitter une fillette de deux ans?“ (62). Eves Antwort ist von umwerfender Einfachheit: „Je l’aurai chaque été et ce sera une fête partout où j’irai [...]. A Marrakech, elle a une grand-mère âgée de quarante ans seulement, trois tantes très jeunes et une dizaine de cousins-cousines! Je serai remplacée dans la profusion! Je pense à elle d’abord!“<sup>307</sup> (62f) Weit davon entfernt, auf ein Argument zu setzen, das eine ursprüngliche Beziehung zwischen Mutter und Tochter postulieren müsste, bringt Eve an dieser Stelle die Sozialisation in Anschlag: Junge Großmutter, junge Tanten, viele Gleichaltrige: das bietet Marokko. Quantität und Qualität werden dabei nicht in eine Opposition zueinander gebracht. Vielmehr wird auf die Frage: *comment as-tu pu?* mit: *je pense d’abord à elle!* geantwortet. D.h. der Rekurs auf die qualitativ unschlagbare Mutter-Kind-Bindung, die implizit als kulturelle Gewissheit diesen Dialog regiert, wird als egoistische Strategie entlarvt: Eve denkt zuerst an *Selma*, nicht an sich. Daher ist die Frage, wie *sie* sie habe ziehen lassen können, der Situation unangemessen.

Theljas Trennung von ihrem Sohn verläuft hingegen schmerzvoller. Schon ihre Situation ist eine völlig andere. Ihr Mann Halim emigriert nicht mit ihr zusammen, sondern bleibt in Algerien, erwartet ihre Rückkehr nach einem oder maximal zwei Jahren. Doch Thelja entschließt sich zum Bleiben in Frankreich. Der entscheidende Dialog, den Thelja mit Halim über diese Situation führt, findet bei einem Besuch Halims in Paris statt. Die Kommunikationssituation ist hier nicht die zwischen zwei Freundinnen, die beide gegen die althergebrachte Ordnung verstoßen, sondern die zwischen einem Vertreter der Ordnung und einer Frau, die sie verlassen will. Die Frage *comment peux-tu* wird ersetzt durch eine Verlagerung auf das Kind: *Et Tanfiq?* fragt Halim. Thelja setzt zu einer ähnlichen Antwort wie Eve an: „Il sera bien chez ma mère au village ! L’air de montagne lui fera du bien !“ Doch sie hält die Strategie nicht durch, sondern fügt hinzu: „Bien sûr il me manquera !... Il me manque déjà !“<sup>308</sup> (98) Interessanterweise gewinnt die auf die Mutter selbst bezogene Aussage *il me manque* durch diesen Bruch inhaltlich einen konzessiven Charakter in Richtung auf das Kind: obwohl es dem Kind anders besser geht, muss der Mutterrolle Genüge getan und ein Schmerz zum Ausdruck gebracht werden. Nicht, ob es ihm gut gehen wird, ist demnach die entscheidende Frage, sondern, ob der Sohn der Mutter fehlen wird. Letzteres ist regelkonform, ersteres nicht, das wird vor allem durch die Parallelstelle, die die Situation Eves

---

<sup>307</sup> „Wie konntest du ein Mädchen von zwei Jahre verlassen?“ – „Ich werde jeden Sommer mit ihr verbringen und das wird überall, wo ich hingehe ein Fest sein [...]. In Marrakech hat sie eine erst 40-jährige Großmutter, drei sehr junge Tanten und 10 Cousins und Cousinen! Ich werde in Überfülle ersetzt werden! Ich denke zuerst an sie!“

<sup>308</sup> „Es wird ihm gut gehen im Dorf meiner Mutter! Die Bergluft wird ihm gut tun! Natürlich wird er mir fehlen!... Er fehlt mir bereits!“

beschreibt, deutlich. Thelja mildert in dieser Perspektive also den Regelbruch durch ein Entgegenkommen an die Regeltreuen ab.

Zu dieser Sicht passt auch die Entscheidung Theljas, kein Kind mehr zu wollen. Eve hingegen, die den Bruch offen vollzogen hat, ist wieder schwanger, als die beiden Freundinnen sich in Strasbourg wiedersehen. Das ungeborene Kind wird in der Liebesszene zwischen Eve und ihrem deutschen Freund Hans zu einer Fortführung der Überlegungen zu Altruismus und Egoismus in der Familie. Vorgeschaltet ist dieser Liebesszene eine Begegnung Eves mit ihrer Cousine Denise und deren Mann David. Diese bilden die prototypische „famille-cocon se resserrant sur elle-même“<sup>309</sup> (148). Von dieser will sich Eve absetzen, sie möchte sie vergessen und mit ihr das Kind in ihrem eigenen Bauch. Dieses Vergessen weitet sich in der Schilderung des Beischlafs zu einer Szene aus, in der die Exklusivität des gegenseitigen Besitzes das zentrale Motiv bildet<sup>310</sup>.

Diese versprochene Exklusivität erhält einen Bruch im unmittelbar an die Liebesszene anschließenden Dialog, in dem Eve, sephardische Jüdin, ankündigt, das Kind, sollte es männlich sein, nach jüdischem Ritus beschneiden zu lassen. Diese Ankündigung gibt Anlass zu einem ödipalen Drama wie aus dem Bilderbuch:

« Hans en a soudain assez de cet intrus, de celui qui est tellement là sans être vraiment apparu !... — Si c'est un garçon, réplique-t-il, et la réponse (une galéjade ?) tourne une ultime fois dans la tête de l'homme (le père vraiment, lui un père, lui plutôt l'absent, ou qui sait, l'endormi à son tour ?... Elle, la mère, la Mè-è-è-ère et l'autre, le tout-petit, eux deux inséparables, déjà le programme, les cérémonies, le rituel, 'elle et lui' gronde celui qui ne se veut pas père, qui ricane, de lui-même, de tous...) — Si c'est un garçon, reprend-il — et la réponse est enfin lâchée — tu mangeras, je suppose, le prépuce... en bonne mère juive !<sup>311</sup> (161)

Auf der Handlungsebene treibt dieser Dialog sicher den Konflikt zwischen der Jüdin Eve und ihren Schuldgefühlen voran, die sich darauf gründen, dass sie sich ausgerechnet in einen Deutschen verliebt hat. Daher wird uns diese Szene noch einmal beschäftigen, wenn später über die Erinnerungsstruktur von *Les nuits de Strasbourg* genauer zu reden sein wird. Doch offensichtlich hat diese Stelle auch eine Funktion in Hinblick auf die Verwandtschaftsmodelle, die in den einzelnen Familienplanungen der Protagonistinnen zum Ausdruck kommen. Hans fürchtet in dieser Passage die enge Verbindung, die zwischen Mutter und Kind in der gängigen Vorstellung von

---

<sup>309</sup> „Kokon-Familie, die sich um sich selbst zusammenzieht“.

<sup>310</sup> DJEBAR 1997, 156-158. Zu beachten ist in dieser Passage der Gebrauch der Possessivpronomen, der Nominalphrasen im Stile *toi et toi seul*, sowie der ständigen Beschwörung Eves in Richtung ihres Liebhabers, den Bauch doch zu vergessen oder zu vernachlässigen.

<sup>311</sup> „Hans hat plötzlich genug von diesem Eindringling, von dem, der so sehr anwesend ist, ohne wirklich erschienen zu sein!...- Wenn es wirklich ein Junge wird, antwortet er, und die Antwort (ein Witz?) wendet sich ein letztes Mal im Kopf des Mannes (wirklich der Vater, er, ein Vater; er doch eher abwesend oder ‚wer weiß, seinerseits eingeschlafen?... Sie, die Mutter, Die Mu-u-u-utter und der andere, der Winzling, die beiden sind unzertrennlich, schon das Programm, die Zeremonien, das Ritual, ‚sie und er‘ mault derjenige, der nicht Vater sein will, der lacht, über sich selbst, über alle...) – Wenn es ein Junge wird, setzt er erneut an – und die Antwort wird endlich ausgesprochen – isst du wahrscheinlich seine Vorhaut... als gute jüdische Mutter!“

intakten Familienstrukturen besteht. Diese Verbindung, das wird in seinem kurzen inneren Monolog an dieser Stelle deutlich, ist vermittelt über *das Programm, die Zeremonien, das Ritual*, Dinge, von denen sich Eve im Vergleich zu Thelja vorher viel deutlicher abgesetzt hatte. Dieser Sachverhalt sprengt die einfache Opposition zwischen Thelja und Eve und zeigt, dass die Bindung an eine Ordnung nicht einfach zu überwinden und hinter sich zu lassen ist. Thelja ist – anders ausgedrückt – nicht die Ismene, Eve nicht die Antigone, die Freundinnen sind nicht in der einfachen Binarität von *wagen* oder *scheuen* zu erfassen.

Vielmehr illustriert Eve hier die Vermutung Butlers, die in der Figur der Antigone eben nicht einfach eine die öffentliche Sphäre zugunsten der häuslichen Sphäre missachtende Kraft verkörpert sah. Eve hält genau wie Thelja an bestimmten Überzeugungen fest, die unzweifelhaft traditionellen Art sind. Gleichzeitig widersetzt sie sich damit allerdings dem männlichen Machtanspruch: Sie spricht ihren Entschluss gegenüber Hans – dem Vater und dem Deutschen – aus. Er ist als solcher doppeltes Ziel einer Herausforderung. Doch diese Herausforderung bleibt sehr formal, sie stützt sich auf andere Regeln, die innerhalb einer bestimmten Perspektive zwar in der Tat eine Opposition zum Vater und zum Deutschen bilden, andererseits ist die Beschneidung aber auch ein Übergangsritus, der die männliche Nachkommenschaft von der weiblichen abhebt und insofern eine Bestätigung der männlichen Ordnung ist<sup>312</sup>.

Deutlich wird im Vergleich der Freundinnen in Bezug auf ihre Kinder sicher eins: die Kinder selbst spielen nirgends eine direkte Rolle. Der Individualismus Eves, der stumme Vorwurf Halims, das pflichtschuldige Reuebekenntnis Theljas – alles spielt sich viel eher auf der Ebene der Beziehungen der Erwachsenen untereinander ab. Die Kinder haben keine Stimme, nirgends wird ihre Reaktion thematisiert, die Erwachsenen arbeiten sich nur am Gesetz ab, das sie entweder überwinden oder schützen wollen, manchmal beides zugleich.

Diese Konstellation wird noch deutlicher, wenn man sich das einzige Kind betrachtet, das in der Romanhandlung wirklich sichtbar wird: Mina ist die Enkelin von Touma, der Nachbarin Eves. Mina ist auch die Tochter von Toulmas Sohn Ali. Dieser spielt im weiteren Verlauf des Romans eine entscheidende Rolle, da er seine ehemalige Geliebte Jacqueline, Freundin von Eve und Thelja, erst vergewaltigt und dann, als diese ihn anzeigen möchte, auf offener Straße erschießt. Mina ist von ihren Eltern verlassen: „Sa mère, partie avec un Français. Ali m’a donné Mina. Mina, ma fille à moi!“<sup>313</sup> (141f) erklärt Touma in einem Gespräch mit Hans. Abgesehen davon, dass Mina

---

<sup>312</sup> Vgl. z.B. VAN GENNEP 1908, 75ff, der ausdrücklich darauf hinweist, dass es sich bei der Beschneidung „um ein Ritual von sozialer, nicht physiologischer Bedeutung handelt“ (75). Die Beschneidung stellt nach van Gennep eine dauerhafte kollektive Differenzierung dar. Der männliche Nachkomme wird durch derartige Initiationsriten gleichermaßen von der häuslichen Sphäre der Frauen als auch von der Gruppe der Kinder getrennt.

<sup>313</sup> „Seine Mutter, mit einem Franzosen verschwunden. Ali hat mir Mina gegeben. Mina, meine Tochter!“

damit das dritte Kind im Roman ist, für das die Großmutter Mutterfunktion übernimmt<sup>314</sup>, eine Tatsache, die offensichtlich auf die Antigone verweist, für die ja Mutter und Großmutter dieselbe Person (Iokaste) sind, wird sie am deutlichsten zum stimmlosen Objekt, das den Leidenschaften der Eltern ausgeliefert ist. Denn Mina spricht nicht, zumindest nicht französisch, aber sie spricht im Roman überhaupt nur zweimal selbst. Ansonsten wird immer nur darüber berichtet, Mina *habe* gesprochen, nämlich Elsässisch (147) oder den marokkanischen Berberdialekt (141). In wörtlicher Rede spricht sie nur einen Satz mit Thelja (108) und schließlich mit Hans, doch auch hier nur drei Worte:

« *Kelbl* articule-t-elle, et, d’emblée, elle rit. Il ne peut comprendre, l’étranger blond, ni trouver surprenant qu’elle commence à aborder le visiteur, attendu si impatientement, par une insulte... (‘Faudrait, bien sûr, lui dire que les Arabes insultent par le chien d’abord, qu’ils haïssent ensuite par le cochon, qu’ils admirent aussi mais en comparant au lion...’) — Hans connaît le mot *kelb*; la conversation débute par le plus facile. Il ne comprend pas le rire perlé de Mina qui s’arrête. Qui se concentre. Elle prend dans sa main le couple des enfants, miniature en verre coloré : — *El oueld! el bent!* — Trop simple! proteste Hans amusé. Moi, je connais tout ça... le fils, la fille, le père, la mère... »<sup>315</sup> (139)

Diese Passage ist in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert. Zunächst enthält sie wie erwähnt fast die einzigen Worte, die von einem Kind in diesem an Kindern virtuell doch so reichen Roman gesprochen werden. Diese Worte sind zum zweiten: die heftigste Beleidigung, die dem Kind in seiner Muttersprache zur Verfügung steht, sowie die Nennung der klassischen Familiensituation: *Sohn, Tochter, Vater, Mutter*. Es fällt schwer zu übersehen, dass die drei berberischen Worte aufeinander bezogen sind. Insofern versteht Hans vielleicht doch: er versteht, dass die Beleidigung, die das Kind ihm gegenüber in einer Art Übersprungshandlung ausstößt, ihm nicht gilt. Diese Interpretation gilt umso mehr, da – zum dritten – die zitierte Stelle eine Parallelstelle gegen Ende des Buches hat. Unmittelbar nachdem Ali, der Vater Minas, Jacqueline erschossen hat, wird er nämlich von einem Passanten, der den Mord miterlebt hat, rassistisch beleidigt: „’Chien!’ hurle-t-il, puis il ajoute, très haut: ,chien d’étranger!’“<sup>316</sup> (326). Vom Schriftbild her fällt auf, dass die beiden Beschimpfungen in Anführungszeichen gesetzt sind, was in dem Buch sonst bei wörtlicher Rede kaum der Fall ist. Die Anführungszeichen könnten also auch ein Zitat markieren: ein Zitat Minas.

<sup>314</sup> Später kommt noch eine vierte hinzu. Als Thelja die Geschichte erzählt, wie sie zu ihrem ungewöhnlichen Namen gekommen ist, erwähnt sie auch, ihre Großmutter habe sie immer Kenza (Schatz) und nicht Thelja (Schnee) genannt, ein Name, der gegen die Konventionen als Erinnerung an den Vater zustande gekommen ist. Eve ruft daraufhin aus: « Kenza [...] cela veut dire ,trésor’... Ta grand-mère a été ta vraie mère, tu vois » (177).

<sup>315</sup> „*Kelbl* sagt sie deutlich und lacht sofort. Er kann es weder verstehen, der blonde Fremdling, noch es überraschend finden, dass sie den so sehnlich erwarteten Besucher mit einer Beleidigung begrüßt... (man müsste ihm natürlich sagen, dass die Araber zuerst mit dem Hund beleidigen, den sie hassen, dann mit dem Schwein, das sie auch bewundern, aber im Vergleich zum Löwen...) – Hans kennt das Wort *kelb*; das Gespräch beginnt mit dem Einfachsten. Er versteht nicht das helle Lachen Minas, die plötzlich verstummt. Die sich konzentriert. Sie nimmt das kleine Kinderpaar aus farbigem Glas in ihre Hand: - *El oueld! el bent!* – Zu einfach! protestiert Hans amüsiert. Ich kenne das alles... der Sohn, die Tochter, der Vater, die Mutter...“.

<sup>316</sup> „’Hund!’ schreit er, dann fügt er sehr laut hinzu: ,Hund von einem Ausländer!’“

Sie übersetzen das berberische *Kelb!* in das französische *Chien!*. Der rassistische Angreifer beleidigt ihren Vater in der Sprache, die Mina mutmaßlich zwar versteht (146), aber niemals in der Öffentlichkeit spricht. Er übersetzt die Beleidigung, die Mina am Anfang des Buches selber im Zusammenhang mit der Kernfamilie ausgesprochen hat: *Kelb! el oueld! el bent!* Der rassistische Angreifer wird so zum Übersetzer für Minas Wut auf die nichtfunktionierende Familie. Es stehen sich hier demnach nicht etwa die Geborgenheit der Familie und die Gewalt des öffentlichen Raumes gegenüber, in der Ali der Beschimpfung ausgesetzt ist. Die Beschimpfung trifft ihn vielmehr doppelt: einmal direkt und einmal mittelbar als Übertragung aus dem privaten Raum, in dem Mina sie, von ihm ungehört, ausstößt. Eine strikte Entgegensetzung der beiden Räume erscheint folglich für die Interpretation der *Nuits de Strasbourg* nicht sinnvoll. Wenn also „Antigone [...] nicht Verwandtschaft in ihrer idealen Form, sondern deren Deformation und Verschiebung [repräsentiert], eine Verwandtschaft, die die Herrschaftssysteme der Repräsentation überhaupt in eine Krise stürzt“ (BUTLER 2001, 48), dann lässt sich über Djebars Roman dasselbe sagen. Die Familie existiert hier zwar noch als diffuser *locus amoenus*, doch in der Realität fällt sie in ihrer klassischen Form auseinander und wird zur Nebensächlichkeit ohne jeden Fürsprecher.

Die beiden Beleidigungssequenzen werden außerdem durch die Präsenz eines Fremden miteinander in Bezug gesetzt; einmal ist dieser Fremde jedoch eigentlich der *ungeduldig erwartete Besucher*, das andere Mal erstarrt die Beleidigung in ihrer rassistischen Semantik. Sicherlich ist in diesem zweiten Fall auch nicht zu bestreiten, dass ganz offensichtlich auf der Handlungsebene dem Mörder eine kollektive Sündenbockfunktion attribuiert wird. Der einzelne Mörder wird in der rassistischen Beleidigung als prototypischer Vertreter seiner Ethnie hergestellt. Sein gerade begangenes Verbrechen wird auf die Gruppe übertragen. Wenn man die literaturtheoretischen Überlegungen von Deleuze und Guattari damit in Beziehung setzt<sup>317</sup>, kann man sagen, die Tat des Einzelnen werde unweigerlich politisch, ganz egal wie die Gruppe zu ihr steht, als Angehöriger einer marginalisierten Gruppe äußere er sich zwangsweise als ihr Stellvertreter. Durch diese Parallele wird am literarischen Beispiel erneut deutlich, was ich in Bezug auf die Rezeption des Ansatzes von Deleuze und Guattari, sowie dessen Erweiterung um das Element der Marginalität, bemängelt habe. Sie birgt in sich die Gefahr der Zementierung von Vorurteilen, indem Taten oder Äußerungen Einzelner der Gruppe als ganzer zugerechnet werden. Diese Lesart schwächt individuelle Verantwortung und vernachlässigt die Tatsache, dass auch eine Gruppe erst hergestellt wird und nicht etwa der Pfuhl ist, aus dem Missetäter hervorquellen.

Die Figur Minas verschiebt den Akzent dieser Anordnung aber in kaum zu übersehender Weise hin zu einer Problematisierung der klassischen Familie, die als Modell in *Les nuits de Strasbourg* flächendeckend versagt. Diese Interpretation wird umso plausibler, als es eine weitere Kindheits-

---

<sup>317</sup> Vgl. zu Deleuze und Guattari Kap. I.2 dieser Arbeit.



geschichte mit tragischen Ausmaßen im Roman gibt. Es handelt sich um die Geschichte Irmas, der vierten Protagonistin, Freundin der bereits genannten Eve, Thelja und Jacqueline. Sie ist als Kind jüdischer Eltern während der Besatzung durch das beherzte Handeln einer Frau gerettet worden, die sie als ihr eigenes Kind ausgab. Irmas Eltern wurden ins Konzentrationslager Struthof deportiert, Irma überlebte und wuchs bei Pflegeeltern auf. Der Roman führt uns eine entscheidende Situation in dieser weiteren Mutter-Kind-Beziehung vor, denn Irma möchte ihre Retterin kennen lernen, um von ihr etwas über ihre frühe Kindheit und ihre Eltern zu erfahren. Die einzige, die ihr dabei helfen kann, ist ihre damalige Retterin Maïté. Diese ist allerdings schon vor Jahren nach Schweden ausgewandert und weigert sich, Irma zu treffen. Bei einer schließlich durch einen Rechtsakt verfügten Begegnung, die Djébar nur nachträglich über die Reaktion Irmas schildert, wird diese von Maïté keines Blicks gewürdigt und als verrückt beschimpft (264). Durch diese offizielle Version scheint eine andere hindurch, die die Reaktion Maïtés verständlicher werden lässt: Irma hegt den Verdacht, in Wirklichkeit die Tochter Maïtés zu sein, allerdings eine uneheliche Tochter. Dieser Umstand, so die verstörende Vermutung, sollte durch die Konstruktion mit den deportierten Eltern des Kindes vertuscht werden.

Irma befindet sich in einer Situation, die der Antigones in vielerlei Hinsicht entgegengesetzt ist. Der Bürgermeister, der bei dem Treffen anwesend ist, spricht als Vertreter der Staatsmacht vorher mit Irma:

« Je vous avertis, ce sera dur avec elle... pour qu'elle vous reconnaisse comme sa fille !... Je tiens à vous redire, parce que c'est la loi, que vous aurez toujours loisir de continuer votre procédure, la demande de reconnaissance de cette maternité !... Des parents juifs, emmenés au Struthof et tués, il y en a eu hélas, malheureusement ; il y en a eu trop ! Mais aucun papier n'a été trouvé de cette filiation-là, pour vous... Le seul témoin aurait été Mme Maïté, et elle ne veut rien dire, ce qui, en soi, devient une preuve contre elle... La loi est pour vous, et je suis d'abord un officier d'état civil... Seulement je connais madame... [...] même si la justice vous donne raison, elle ne cédera pas ! Elle ne vous reconnaîtra pas !... »<sup>318</sup> (264f)

Die Staatsmacht solidarisiert sich also mit Irma, einzig, sie kann den Willen der mutmaßlichen Mutter nicht brechen. Diese weigert sich standhaft, Irma anzuerkennen. Das Recht ist dabei nur scheinbar gegen sie, denn es werden immer wieder die Verdienste betont, die sie sich während der Besatzung erworben hat. Sie hat Juden vor der Deportation gerettet, sie ist die Heldin der kleinen Gemeinde im Elsässischen, in der sich die ganze Szene abspielt; als solche kann man ihr keine uneheliche Schwangerschaft unterstellen, die sie selbst leugnet. Ihr symbolisches Kapital ist

---

<sup>318</sup> „Ich warne Sie, es wird hart mit ihr sein... damit sie Sie als ihre Tochter anerkennt!...Ich möchte Ihnen noch einmal sagen, weil es das Gesetz ist, dass Sie immer die Möglichkeit haben, ihre Bemühungen fortzusetzen, die Bemühungen um Anerkennung dieser Mutterschaft!... Jüdische Eltern, nach Struthof deportiert und getötet, sie gab es leider, unglücklicherweise; von ihnen gab es zu viele! Aber keine Unterlagen wurden über diese Abstammung gefunden, für Sie... Die einzige Zeugin wäre Mme Maïté gewesen, doch sie möchte nichts sagen, was seinerseits ein Beweis gegen sie wird... Das Gesetz ist auf Ihrer Seite, und ich bin zunächst Standesbeamter.. Nur kenne ich Madame... [...] auch wenn die Justiz Ihnen Recht gibt, wird sie nicht nachgeben! Sie wird Sie nicht anerkennen!...“

so hoch, dass auch der Vertreter der Staatsmacht nichts gegen ihre Entscheidung auszurichten vermag.

Diese Entscheidung Maïtés ist nun eine gegen die als wahrscheinlich angenommene Blutsverwandtschaft. Die Beziehung zwischen Maïté und Irma ist das vierte Beispiel für eine Zurückweisung dieses gängigerweise als so ursprünglich angenommenen Verhältnisses zwischen Mutter und Kind<sup>319</sup>. Und auch Irma bleibt bei dieser Begegnung, in der ihre Rolle als Kind einer Mutter auf der Tagesordnung steht, so stumm wie die anderen Kinder, *über* die stets nur gesprochen wird: „Je crois qu'à part mon bonjour au début, adressé au maire, je crois que je n'ai pas prononcé un mot“<sup>320</sup> (264). Die Blutsverwandtschaft hat also in Djebars Roman buchstäblich keine Stimme, sie wird abgestritten oder im günstigsten Fall pflichtschuldig bedauert (Thelja), es wird sich von ihr befreit (Eve) oder sie wird vergessen und muss den leidenschaftlicheren Beziehungen weichen (Ali). Sie wird ferner auf deutliche Weise einer Gesetzesinstanz angenähert. Irma hat das Gesetz auf ihrer Seite, Eve etabliert über das ungeborene Kind den einzigen Respekt gegenüber einer traditionellen und zudem männlich konnotierten Ordnung.

Für Irma ist diese Ordnung solange ein Gegenstand der Sehnsucht – das zeigt ihre Suche überdeutlich – bis sie ihre Leidenschaft auf eine andere Form der Beziehung richtet: Irma dämmert nach diesem Misserfolg in Sachen Mutterschaftsanerkennung noch eine Zeit lang in abgrundtiefer Traurigkeit dahin, bis sie sich dem Liebesdrängen ihres Freundes Karl ergibt (306). Vorher erkennt sie schon, dass Maïté ihre „Mère amère“<sup>321</sup> (264) ist, während sie ja auch noch ihre Pflegemutter hatte, die für sie „plus qu'une mère“<sup>322</sup> (259) war. Irma ist in der so gestalteten Lösung von den Blutsbanden eine der hoffnungsvollsten Figuren des Romans.

---

<sup>319</sup> Diesbezüglich ist die Lacan-Interpretation Judith Butlers sehr aufschlussreich. Für Lacan gehören der Ödipuskomplex und mit ihm die verwandtschaftlichen Strukturen zur Sphäre des Symbolischen, d.h. zu den Bedingungen der Möglichkeit von Sprache. Die Besonderheit des Symbolischen liegt in der in ihm vorhandenen Simultaneität von Kontingenz und Universalität. Das Symbolische „[erzwingt] die Erscheinung seiner eigenen Universalität [...], [verfügt] jedoch über keinerlei Sendung oder Ermächtigung von außerhalb [...], die ihm als transzendentaler Grund seiner eigenen Wirksamkeit dienen könnte. Seine Funktion liegt darin, seine Ansprüche zu transzendentalisieren, aber das heißt nicht, dass es über einen transzendentalen Grund verfügt. Der Effekt der Transzendentalität ist ein Effekt des Anspruchs selbst“ (BUTLER 2001, 75). Verwandtschaft wird dadurch zwar entbiologisiert und entnaturalisiert (vgl. LACAN 1954, 41), „aber die symbolische Funktion ist immer schon da oder hat, genauer gesagt, immer schon diesen Effekt, sich selbst *sub species aeternitatis* zu setzen.“ (BUTLER 2001, 72.) Butler stellt diesbezüglich zurecht die Frage: „Ist das in irgendeiner Weise besser oder schlechter, als wenn die Verwandtschaft als natürliche Form angesetzt wird?“ (43), denn Lacan entrückt die Verwandtschaftsbeziehungen genauso jeder grundlegenden Kritik, wie dies jemand tut, der sie für die unausweichliche soziale Konsequenz eines biologischen Faktums hält.

<sup>320</sup> „Ich glaube, außer dass ich dem Bürgermeister am Anfang guten Tag gesagt habe, habe ich kein einziges Wort gesprochen“.

<sup>321</sup> „bittere Mutter“.

<sup>322</sup> „mehr als eine Mutter“.

Betrachten wir nun etwas genauer die im Roman geplante Aufführung der sophokleischen *Antigone*<sup>323</sup>, die schließlich wegen des Mordes an ihrer Regisseurin Jacqueline abgesagt wird. Die Leserin erfährt zum ersten Mal von diesem Projekt während der großen Abendgesellschaft, der Stelle im Roman, an der alle Hauptfiguren versammelt sind. Dort erzählt Thelja von einer Szene aus ihrer Kindheit. Als Theljas Vater, ein Widerstandskämpfer gegen die französische Kolonialmacht, 1959 im Kampf getötet wurde, war ihre Mutter gerade schwanger mit ihr. Als Thelja fünf oder sechs war, kam es dann zur folgenden Eröffnung der Großmutter väterlicherseits: „’ma consolation, c’est que mon fils, juste avant de mourir brave au combat, mon fils a su que sa femme lui donnerait un héritier!“ Thelja ist noch Jahre später entsetzt über diese Aussage: „Je ne plaisante pas; à moi, fille unique et née orpheline, ma grand-mère tenait ce discours fièrement [...] Jacqueline, qui du fond la contemple, se dit que l’atmosphère de la répétition d’*Antigone* continue, que se prolonge un étrange écho“<sup>324</sup> (174f).

Dieser Einwurf Jacquelines verweist auf eine wichtige Dimension der *Antigone*, die in der Usurpation der männlichen Geschlechterrolle besteht. In der sophokleischen Version beharrt Kreon gerade deshalb auf der Strafe für Antigone, weil er sonst seine Geschlechtsidentität bedroht sähe: „Wenn sie sich ungestraft das leisten darf,/Bin ich kein Mann mehr, dann ist sie der Mann!“ (SOPHOKLES ca. 442 v.Chr., V.484f). Das Verbrechen, das Antigone sich leistet, ist die Bestattung Polyneikes’. Dieser hatte Theben angegriffen und war dabei durch die Hand seines Bruders Eteokles umgekommen. Kreon hatte daraufhin verfügt, dass der eine Bruder mit allen Ehren bestattet werden dürfe, der andere hingegen unbestattet den Hunden und Geiern zum Fraß dargeboten werden solle: „Dagegen seinen Bruder, Polyneikes,/ Der landverwiesen war und wiederkam/Und seiner Väter Stadt und Götterbilder/Verbrennen wollte, den’s gelüstete,/Sein eigen Volk zu morden zu versklaven,/Dem wird, so gab ich dieser Stadt bekannt,/Kein Grab zuteil und keine Totenklage.“ (V.198ff)

Worin besteht nun das *étrange écho*, das Jacqueline in der Geschichte Theljas ausmacht? Vielleicht in der Übertretung, die sich Theljas Mutter anmaßt, indem sie sich das Recht der Namensgebung

---

<sup>323</sup> In einer der raren Interpretationen der *Nuits de Strasbourg* behauptet Michael O’Riley fälschlich, die Theatergruppe „decides to stage a hyphenated version of Sophocle’s work which they will call ‚Djamila-Antigone““. Diese Aussage ist zwar definitiv falsch und nirgends im Text zu belegen, doch sie erlaubt O’Riley natürlich eine der üblichen Lesarten auf einen Kulturtausch hin: „The aim of the actors’ project is the translation of a Western cultural text through its representation by actors of Maghrebian heritage.“ (O’RILEY 2002, 1243) Die herkömmliche Einordnung der interkulturellen Literatur in derartige Schemata verleitet offenbar manchen schon dazu, Details in den Text zu phantasieren, die ihr entgegenkommen.

<sup>324</sup> „mein Trost ist, dass mein Sohn unmittelbar bevor er tapfer im Kampf gestorben ist, erfahren hat, dass seine Frau ihm einen Erben schenken würde! Ich mache keine Witze; mir, der einzigen Tochter, als Waise geboren, hielt meine Großmutter stolz diese Rede [...] Jacqueline, die sie von weitem ansieht, sagt sich, dass sich die Atmosphäre der Probe der Antigone fortsetzt, dass ein eigenartiges Echo widerhallt“.

herausnimmt? Denn sie war es, die noch im Kindbett das traditionelle Recht der Großmutter ausübte, über den Namen der Neugeborenen zu entscheiden. Doch damit setzt sie sich gerade nicht an die Stelle ihres Mannes, an dessen winterlichen Tod der Name Theljas sogar erinnern soll, sondern an die seiner Mutter. Die offensichtlichere Parallele besteht vielmehr in der Geringschätzung des Weiblichen, die in beiden Geschichten zum Ausdruck kommt. Denn Antigone wird durch ihre Entschlusskraft nicht etwa zur starken Frau, sondern zum Mann, dem in der gesellschaftlichen Ordnung als einzigem politische Entscheidungsgewalt zugestanden wird. Und politische Entscheidungsgewalt übt Antigone aus, indem sie einen vom Souverän verfüigten Befehl missachtet. Antigones Handeln hat ganz klare politische Implikationen und repräsentiert nicht, darin ist Judith Butler zuzustimmen, „*Verwandtschaft als diejenige Sphäre [...], die über die Mög-lichkeitsbedingung von Politik bestimmt, ohne je selber Politik zu werden.*“ (BUTLER 2001, 14)

Die Episode Theljas ist dabei noch eine Nuance komplexer, denn in ihr gibt es ja mehrere handelnde Frauen. Zunächst die Mutter, die zwar einerseits das Gesetz übertritt, damit aber vor allem ihrer Schwiegermutter ein Recht vorenthält<sup>325</sup>. Der Name, den sie auswählt, steht dabei wie gesagt in direktem Zusammenhang mit ihrem getöteten Mann; er ist eine Erinnerung an den schmerzvollen Abschied von ihm, an den Abstieg aus dem winterlichen Gebirge, wo er sich mit den übrigen Widerstandskämpfern verschanzt hatte, als Theljas Mutter ihn zum letzten Mal lebend sah (175f). Auch die Worte der Großmutter sind vollständig auf den Toten ausgerichtet, sie bringen die Erleichterung zum Ausdruck, dass er in dem Glauben sterben konnte, einen männlichen Nachkommen zu haben. Die Usurpation der Mutter findet also ganz klar nicht nur wie die Antigones im männlichen gesellschaftlichen System statt, nein, sie überschreitet es nur, um damit der Liebe zu ihrem Gatten ein Fanal zu setzen. Und genau deshalb verzichtet auch die Großmutter auf das ihr zustehende Recht: Derjenige, für den die Beugung geschieht, ist eben der tote Sohn. All diesen Herabsetzungen ausgeliefert – und eine Herabsetzung ist der Ausspruch der Großmutter für das kleine Mädchen – ist einmal mehr das schweigende Kind, das hier, wie in der überwiegenden Mehrzahl der anderen Fälle in *Les nuits de Strasbourg*, weiblich ist.

Bei der Generalprobe zur Aufführung der *Antigone* beschreibt Jacqueline schließlich, worin ihrer Meinung nach die Spezifität Antigones besteht. „Antigone abandonnée des dieux et des hommes devient figure par excellence du sacrifice“<sup>326</sup> (211). Diese Konzeption des Opfers ist dabei offenbar keine eines Opfers *für*, denn sie steht in keiner Verbindung, weder zu Göttern noch zu

---

<sup>325</sup> Damit wird ein Motiv aufgerufen, das Elaine Showalter in der Literatur von Frauen vor den 70er Jahren häufig identifiziert: Matrophobie (*matrophobia*), der Hass auf die eigene Mutter und die Angst, selbst Mutter zu werden (SHOWALTER 1985, 135). Das Motiv ist bei Djebbar in beiden Komponenten vorhanden, allerdings auch in beiden leicht verschoben. Denn der Hass auf die Mutter wird bei ihr eher zu einer Konkurrenz mit der Schwiegermutter. Die Angst, Mutter zu werden ist zugleich (Ali betreffend) Angst vor der Vaterschaft bzw. Skepsis gegenüber der Familie insgesamt.

<sup>326</sup> „Antigone, von Göttern und Menschen verlassen, wird zum Inbegriff des Opfers“.

Menschen. Anders als in der Deutung Hegels ist Antigone hier nicht als Hüterin der Familie mit den Göttern im Bund gegen eine menschliche Ordnung, die von Männern dominiert ist. Jacqueline's Beschreibung entspricht vielmehr bis in die Etymologie hinein dem, was Giorgio Agamben als *sacratio* bezeichnet: „Die Struktur der *sacratio* ist sowohl nach den Quellen wie nach der übereinstimmenden Meinung der Forscher das Resultat der Vereinigung zweier Wesenszüge: der Strafflosigkeit der Tötung und der Ausschließung vom Opfer“ (AGAMBEN 1995, 91). Der *homo sacer* ist ein Mensch, der zwar dem *ius humanum* entzogen, der aus der Gemeinschaft verbannt wurde, der aber gleichzeitig nicht ins *ius divinum* übergegangen, d.h. einem Gottesurteil anheim gestellt worden ist, das ihn vom Profanen ins Heilige überführen könnte. Das so verstandene Opfer im Sinne der *sacratio* ist weder die Vollstreckung eines menschlichen Todesurteils noch der Vollzug eines religiösen (Reinigungs)rituals. Über den Verurteilten ist ein Bann, ein permanenter Ausnahmezustand verhängt, der ihn der Gewalt der Gemeinschaft unterstellt, indem er ihn aus ihr ausschließt<sup>327</sup>. Für Agamben stellt sich nun über das in Bann genommene Leben die Dimension des Politischen her. Denn dadurch, dass ein Bann verhängt, ein Ausnahmezustand ausgerufen werden kann – und der Ausnahmezustand, der über eine ganze Gemeinschaft verhängt wird, ist nichts anderes als ein ausgeweiteter Bann – vollzieht sich souveräne Macht.

„Heilig, das heißt tötbar und nicht opferbar, ist ursprünglich das Leben im souveränen Bann, und die Produktion des nackten Lebens ist in diesem Sinn die ursprüngliche Leistung der Souveränität. Die Heiligkeit des Lebens, die man heute gegen die souveräne Macht als Menschenrecht in jedem fundamentalen Sinne geltend machen möchte, meint ursprünglich gerade die Unterwerfung des Lebens unter eine Macht des Todes, seine unwiderrufliche Aussetzung in der Beziehung der Verlassenheit [abbandono]“ (93).

Antigone wird nun tatsächlich von Kreons Bann getroffen und nicht etwa von einem Todesurteil<sup>328</sup>. Sie wird aus der Sphäre des *ius humanum* ausgeschlossen, aber nicht in die des *ius divinum* überführt. Kreon möchte sich nicht mit ihrem Tod belasten und so unterwirft er sie dem Bannstrahl, der sie ganz im Sinne Agambens zu einer lebenden Toten macht<sup>329</sup>. Da Agamben nun aber den Bann als Instrument der Souveränität als konstitutiv für den politischen Raum denkt (116), bedeutet dies für die Interpretation der *Antigone* eine Abkehr von der Sichtweise z.B. Hegels, für den Antigone die öffentliche, männliche, politische Sphäre gerade stört. Die Weiblichkeit, exemplarisch verkörpert durch Antigone, war für ihn der innere Feind des Staates, *die ewige Ironie des Gemeinwesens*. In Hegels Interpretation stellt Antigone die Werte der Familie gerade über die des Staates und Hegel fasst dies als Inbegriff des Weiblichen auf. Die Frau als Verkörperung des pri-

<sup>327</sup> Im italienischen Original spielt Agamben mit dem etymologischen Zusammenhang zwischen bando (Bann) und abbandono (Verlassenheit). Dieser Zusammenhang ist im Französischen ebenfalls gegeben (ban, bannissement/abandon).

<sup>328</sup> „Schafft sie mir schleunigst weg! Und rings umschlossen/Vom Grabgewölbe lasst, wie ich befahl,/Sie dort allein, ob sie nun sterben möchte,/Ob weiterleben unter solchem Dach./So sind wir unbefleckt von ihrem Tod,/Das Wohnrecht nur hier oben ist sie los.“ (SOPHOKLES ca. 442 v.Chr., V.885ff)

<sup>329</sup> Vgl. AGAMBEN 1995, 108f.

vaten Raums, versucht den Mann (in diesem Fall Polyneikes), der öffentlichen Sphäre, in der er durch einen anderen Mann, Kreon, rechtskräftig verurteilt wurde, zu entziehen. Was ihr im Leben nicht gelungen ist, versucht sie gleichsam im Tode zu erreichen. Antigone, als Inbegriff des Weiblichen, arbeitet für Hegel gegen das Politische. Sie ist allenfalls als vorpolitisch zu sehen, als Frau, die den Mann an dem ihm eingeborenen Streben in die öffentliche Sphäre hindern möchte<sup>330</sup>.

Die Engführung der Figur Antigones mit dem *homo sacer*, wie Agamben ihn beschreibt, macht aus ihr nun im Gegenteil eine hochpolitische Figur. Allerdings weist dieser Begriff des Politischen gerade nicht auf die Möglichkeit von Repräsentation, sondern auf deren Grenzen<sup>331</sup>. In seinem Status des Einschlusses durch Ausschluss ist der *homo sacer* gerade machtlos und in diesem Sinne Opfer. Denn der Bann gilt ja für das von ihm getroffene Individuum, das insofern der staatlichen Macht untersteht; doch gleichzeitig beinhaltet der Bann den Ausschluss aus der Gemeinschaft und macht den Verbannten somit zum Vogelfreien, der straflos getötet werden darf, ohne dass diese Tötung als ein Opfer im sakralen Sinne oder eine Strafe im menschlichen Sinne betrachtet werden könnte. Durch den Bann wird die Verbannte zur Figur des Opfers, das von Gott und Menschen verlassen ist, *abandonnée des dieux et des hommes*, d.h. genauso wie Antigone von Jacqueline beschrieben wird.

Die Frauen in Djebars Roman sind nun nicht politisch *aktiv*. Sie sind aber sehr wohl *politisch* im Sinne Agambens. Sie unterliegen zwar keinem klar lokalisierbaren Bannstrahl, der sie aus der Gesellschaft ausschliesse, gleichwohl aber sind sie Verlassene. Sie sind Regeln unterworfen, denen sie sich nicht entziehen können, ohne damit nicht zur Unperson zu werden. Der Versuch der Frauen, sich einen Teil des öffentlichen Raumes zu erschließen, kann nicht *durch das Recht* verhindert werden, aber dennoch wird er verhindert. Die Frauen scheitern mit ihren sehr heterogenen Begehren nach Öffentlichkeit, nach Teilhabe an der Gemeinschaft, an einem politischen Raum, in dem sie selbst die Möglichkeit zum Handeln haben.

Thelja scheitert in ihrem Bemühen, mit ihrem Mann Halim zu kommunizieren, der ihren Ausbruch aus der ihr angestammten Rolle nicht gutheißt. Er verweigert am Telefon die Kommunikation (DJEBA 1997, 250f). Die Möglichkeit, ihre Mutterrolle anders auszuüben, als in der ihr von Halim und der Tradition zugestandenen Weise, wird zunichte gemacht, indem der Hörer aufgelegt wird. Sie spricht, doch man(n) hört nicht zu.

Irma ist ebenso sprach- und machtlos bei ihrem Versuch, sich ihre Vergangenheit zu erschließen. Letztendlich scheitert sie daran, dass ihre mutmaßliche Mutter nicht gewillt ist, das symbolische

---

<sup>330</sup> Diese Sichtweise macht Butler nicht nur in der Interpretation Hegels aus, sondern ebenso in der Lacans oder Irigarays. Vgl. BUTLER 2001, 13f.

<sup>331</sup> Vgl. BUTLER 2001, 13.

Kapital aufs Spiel zu setzen, das sie als Heldin des Widerstands in ihrer Heimatgemeinde besitzt. Die öffentliche Anerkennung ist ihr wichtiger als ihre Tochter. Sie erweist sich dadurch als der Ordnung unterworfen, die es einer Frau nicht erlaubt, ein uneheliches Kind zu haben, ohne damit gleichzeitig ihre öffentliche Anerkennung zu verlieren.

Jacqueline schließlich versucht, Ali anzuzeigen, der sie vergewaltigt hat. Sie versucht damit der Gewalt, der sie ausgesetzt ist, in entschlossener Weise die Legitimation zu entziehen und wird durch einen neuerlichen Gewaltakt daran gehindert, die Vergewaltigung öffentlich zu machen. Auch sie wird zum Verstummen gebracht, die Welt erfährt nicht aus ihrem Munde, was ihr angetan worden ist. Hannah Arendt hat darauf hingewiesen, wie wichtig die Sprache in der Polis für das politische Handeln war<sup>332</sup>. „Stumm ist nur die Gewalt“, schreibt Arendt, doch die Gewalt, so wäre nach einer Lektüre Djebars noch hinzuzufügen, bringt auch zum Verstummen<sup>333</sup>. Das Gesetz ist dabei in allen Fällen auf Seiten der angegriffenen und zum Schweigen gebrachten Frauen, doch es nützt nichts: Sie haben zwar das *Recht*, doch gleichwohl nicht die *Möglichkeit*, sich öffentlich zu äußern.

Jacqueline wird dabei freilich nicht straflos getötet. Doch nichtsdestoweniger gelingt es ihr weder sich im öffentlichen noch sich im privaten Raum durchzusetzen: Sie wird auf offener Straße getötet, nachdem sie zuvor in ihrer eigenen Wohnung vergewaltigt worden war. Nirgends gibt es ein Refugium vor der Gewalt. Jacqueline verkörpert diese Unmöglichkeit zwar am drastischsten, doch auch die anderen Frauen finden keine Möglichkeit, ihre Vorstellung vom guten Leben zu verwirklichen. Ihnen wird straflos die Sprache genommen, sie müssen nicht sterben wie Jacqueline, doch obwohl lebendig, vermögen sie es nicht, sich Gehör zu verschaffen, sie sind eine besondere Version der *lebenden Toten* Agambens.

Neben der Stimme gehörte zur politischen Konzeption der Polis laut Arendt aber noch ein weiteres wichtiges Element: der Mut, das Leben aufs Spiel zu setzen bzw. die Geringschätzung des rein biologischen (Über)Lebens. Das εὖζην, das aristotelische gute Leben, war gerade dadurch ausgezeichnet, dass derjenige, der es führte, nicht so sehr am biologischen Leben selbst (ζην) hängen durfte. Der politische Raum war nicht der Raum des sorglosen Lebens, sondern der, in dem dieses nachrangig wurde. Der politische Mensch (Mann) befreite sich wenigstens ein Stück weit von der Knechtschaft, die das körperliche Leben dem Individuum aufzwingt<sup>334</sup>. Man könnte also sagen, Jacquelines Tod sei die logische Konsequenz aus ihrem Vordringen in den öffentlichen Raum. Wie Antigone usurpiert sie die eigentlich den Männern vorbehaltene Stelle. Ungleich

---

<sup>332</sup> Vgl. ARENDT 1958, 36.

<sup>333</sup> Antigone schneidet sich in der Deutung Luce Irigarays selbst den Atem und das Wort ab – sie erhängt sich. Sie steht damit im eklatanten Gegensatz zu Kreon, der „sein Privileg [verteidigt], als einziger den Schutz des Wortes zu sichern, der Wahrheit, der Intelligenz und der Vernunft“ (IRIGARAY 1974, 272f, hier: 273).

<sup>334</sup> Vgl. ARENDT 1958, 46.

dieser gelingt es ihr aber nicht zu sprechen, denn sie wird vorher mit der Konsequenz aus ihrem Schritt konfrontiert: Wer in die Öffentlichkeit geht, darf nicht so sehr am Leben hängen, denn in der Öffentlichkeit herrscht Gewalt.

Die Konzeption der Polis, wie sie Hannah Arendt nachzeichnet, enthält diese Figur. Das Sprechen soll die Gewalt ablösen, die außerhalb der Polis herrscht, doch zugleich kann die Gewalt in den öffentlichen Raum der Polis eindringen und dort den, der seine Stimme erhoben hat, treffen. Bei Djebbar findet die gewaltsame Ausschließung der Frauen, die sprechen wollen, hingegen immer statt, *bevor* diese zur Sprache gefunden haben. Die Frauen werden am Telefon unterbrochen, wie Thelja; sie werden von anderen für verrückt erklärt, wie Irma; und im Falle Jacqueline werden sie sogar physisch ausgelöscht. Thelja wird durch die eigenartige Bemerkung ihrer Großmutter an die Stelle eines Jungen gesetzt (174). Die Absurdität dieses Aktes wird durch die nicht vorhandene Antwort Theljas deutlich. Sie soll dieser Erbe (*héritier*) sein, dessen Vorhandensein den Vater hat tröstlich sterben lassen? Aber sie kann, sie darf innerhalb der gesellschaftlichen Ordnung, in der sie lebt, diese Rolle gar nicht ausfüllen. Ist dadurch also des Vaters tröstlicher Tod zerstört und wenn ja, wer hat diese Zerstörung zu verantworten?

In Djebbars Roman geraten die Protagonistinnen in vielfacher Weise in Berührung mit dieser Figur, die Gewalt und Sprache als Mittel der Politik einander entgegensetzt. Doch in keinem Fall siegt die Sprache. Nach Jacqueline's Tod überlegt die Theatergruppe, ob sie die *Antigone* noch aufführen soll. Die Mitglieder entscheiden sich dagegen. Stattdessen soll die Bühne als Forum der persönlichen Trauer dienen. Djamila, die Darstellerin der Antigone, die der Tod Jacqueline's in besonderem Maße trifft, soll im Namen der Gruppe über sie sprechen. Auf die chiastische Struktur dieser Konstruktion wird implizit im Text verwiesen, indem Djamila als Rednerin mit ihrer Rolle identifiziert wird: „Le silence s'installait quand, habillée de blanc, paraissant plus grande que d'ordinaire, entra Djamila-Antigone“<sup>335</sup> (355). Djamila wird als erste und einzige der öffentlich sprechenden Frauen des Romans nicht am Sprechen gehindert. Die Rede Djamilas ist dabei in zwei Abschnitte geteilt, die sowohl textlich durch einen Absatz als auch bühnentechnisch durch einen verlöschenden Scheinwerfer markiert werden. Es ist nun aber nicht so, dass die beiden Redeteile Djamila – die reale Person – und Antigone – die literarische Figur – voneinander scheiden. Vielmehr verwandelt sich Djamilas Bühnenpräsenz im zweiten Teil der Rede in eine Stimme (359), eine Stimme, deren Intensität die schon zum Gehen gewandten Zuschauer zurückhält und in ihren Bann zieht. Außerdem kennzeichnet diese Stimme den Übergang vom persönlichen Abschied zur allgemeinen politischen Aussage.

Djamila befindet sich damit gerade *nicht* in Kongruenz mit ihrer Rolle als Antigone – weder im direkten noch im übertragenen Sinn. Die Mitglieder der Theatergruppe, das Publikum, alle erwar-

---

<sup>335</sup> „Ruhe kehrte ein, als Djamila-Antigone auftrat, weiß gekleidet und scheinbar größer als sonst.“



ten von ihr, dass sie zu sprechen beginnt. Im Gegensatz zu ihrem antiken Vorbild soll sie die klar definierte Position einnehmen, die einer öffentlichen Trauer vorbehalten ist. Sie soll im Namen ihrer Kollegen dem Publikum, das die Öffentlichkeit repräsentiert, Zeugnis ablegen von dem Verlust, den alle durch den Tod Jacqueline erfahren haben. Vielleicht ist es deshalb konsequent, dass Djamila sich von ihrer Rolle distanziert: „Je vous avertis tous [...] si je dois parler, ce n'est certainement pas en Antigone“. Die Rolle, die sie stattdessen für sich in Anspruch nimmt, ist eine interessante: „J'interviens devant vous simplement en Djamila... – elle hésita – Antigone la sacrifiée?“<sup>336</sup> (356) Der nachgeschobene Satz bringt erneut das Thema des Opfers auf, das den ersten Teil der Rede Djamilas auch dominiert. Es bleibt dabei schon auf der Textebene als Frage stehen, ob die reale Person Djamila mit der geopferten Antigone gleichzusetzen ist. Verbinden wir diese auf den ersten Blick recht undurchsichtige Stelle mit den Überlegungen zur *sacratio*, eröffnet sich zumindest die Möglichkeit eines Verständnisses: Djamila fällt hier im wahrsten Sinne des Wortes aus ihrer Rolle. Dies geschieht, weil der Gewaltakt gegen Jacqueline die Rolle in ihr Gegenteil verkehrt hat. Antigone wird nicht mehr – als dramatische Figur – am Sprechen gehindert, sondern – als reale Person – zum Sprechen aufgefordert. Sie reagiert darauf mit einer erneuten Umkehrung, sie entledigt sich der Rolle und zertrümmert dadurch den ihr zugewiesenen Raum. Sie gibt sich nicht zufrieden mit dem Zugeständnis der öffentlich abgesegneten kollektiven Trauer, die sie als Stellvertreterin der Theatergruppe zum Ausdruck bringen darf. *Je vous avertis tous*, Djamila ist nicht mehr die Laienschauspielerin, die einen Platz innerhalb des geregelten öffentlichen Lebens einnimmt, sie nimmt sich heraus, in dieser Situation die ihr zugeteilten Befugnisse zu überschreiten und als reale Person über andere Dinge als die erwarteten zu sprechen.

„Antigone la sacrifiée? Moi qui suis là, bien vivante, j'avais flairé dès le début qu'il y avait danger“. Djamila verbindet hier in inzwischen vertrauter Weise Leben und Tod und sie bringt damit zum Ausdruck, dass sie es hätte wissen können, ja, dass sie es gewusst hat: „Jacqueline et moi nous jouions avec le feu“<sup>337</sup> (356). In Djamilas hier thematisierter Vorahnung spiegelt sich das *étrange écho*, dem wir auf der Abendgesellschaft bei Eve begegnet sind. Nicht die Tatsache, dass die Antigone aufgeführt wird, nicht die Tatsache, dass in ihr die Ausgestaltung des öffentlichen Raumes thematisiert wird, sind die Gefahr, die Djamila vorausahnt. Die Gefahr liegt in der massenhaften Überschreitung gesellschaftlich zugewiesener Orte, die in den gesammelten Geschichten der Frauen zum Ausdruck kommt. *Wird Antigone geopfert?* lautet Djamilas Frage also ganz berechtigterweise. Stirbt sie, wie Hegel es nahe legt, für die Verteidigung des privaten Raums, der Bruderliebe, gegen den seelenlosen Staat? Mit Djamila lässt sich antworten: nein. Sie thematisiert in ihrer

---

<sup>336</sup> „Ich warne euch alle [...], wenn ich sprechen muss, dann sicherlich nicht als Antigone. Ich erscheine vor euch einfach als Djamila... – sie zögerte – Antigone, das Opfer“.

<sup>337</sup> „Antigone, das Opfer? Ich, die ich sehr lebendig hier bin, hatte von Anfang an die Gefahr gerochen. Jacqueline und ich, wir spielten mit dem Feuer.“

Rede immer wieder die Gesellschaft, die diesen Tod verschuldet hat („on’, c’est bien sûr nous tous“<sup>338</sup>, 357), die bei der Tötung zugeesehen hat („pratiquement devant tous“<sup>339</sup>, 357) und die nun die gesellschaftliche Maschinerie als Gewissenströster besitzt, die in Form von Polizei und Gerichtsbarkeit gegen das Verbrechen vorgeht. Doch damit geht die Komponente des Ausgeliefertseins, der Ausweglosigkeit verloren, wie sie eine klassisch tragische Situation auszeichnen: „L’esprit de la tragédie s’est dissipé avec elle... Ne reste que le drame, qui, bien sûr, a à voir avec les enquêtes de police, avec la justice !... (Elle eut un rire déchiré.)“<sup>340</sup> (357)<sup>341</sup>. Jacqueline kann nach ihrem Tod in die gesellschaftliche Ordnung integriert werden. Vor ihrem Tod ist sie hingegen – wie alle Protagonistinnen des Romans auf je eigene Weise – der gesellschaftlichen Ordnung eher ausgeliefert und ihrem Urteil unterworfen. Die Figur der *sacratio* ist auf die Frauen des Romans also in einem ganz spezifischen Sinne anwendbar: Sie werden in ihrer Rolle gleichsam fixiert und zum Verstummen gebracht. Das Leben, das sie führen, ist eines abseits des eigenständigen Handelns. Und die Gewalt, der sie unterliegen, trifft sie stets *bevor*, nicht *nachdem* sie gesprochen und also gehandelt haben. Die Gewalt ist keine menschliche Strafe, sie ist Ausdruck des Ausgeliefertseins an eine gesellschaftliche Ordnung, an der sich die Frauen nicht aktiv beteiligen können. Das Leben, das ihnen aberkannt wird, ist das öffentliche – darin besteht die besondere Version der *lebenden Toten* in Djebars Roman.

Diese sehr allgemeine Form der Öffentlichkeit findet denn auch Niederschlag im zweiten Teil von Djamilas Rede. Hier wird die im ersten Teil beschriebene Position zu einer konkreten politischen Aussage benutzt; und es ist nicht weiter erstaunlich, dass Thelja später bemerkt, dass genau an dieser Stelle „tout a risqué de dériver“<sup>342</sup> (358). Diese Szene ist von Assia Djébar äußerst wirkungsvoll inszeniert. Djamila steht noch auf der Bühne, der geläufige Ritus der Trauerkundgebung ist vorbei, das Publikum erhebt sich und wendet sich zum Gehen, die Scheinwerfer werden langsam gedimmt. Doch Djamila, die hier plötzlich wieder Djamila-Antigone genannt wird (358), wird auf diese Weise gleichsam entkörperlicht und zumindest in der Wahrnehmung Theljas zu

---

<sup>338</sup> „man’, das sind selbstverständlich wir alle“.

<sup>339</sup> „im Grunde vor aller Augen“.

<sup>340</sup> „Der Geist der Tragödie hat sich mit ihr verflüchtigt... Es bleibt nur das Drama, das natürlich mit den Ermittlungen der Polizei, mit der Justiz zu tun hat!... (Sie lachte auf)“

<sup>341</sup> In dieser ganzen Szene taucht somit neben dem Motiv der *sacratio*, auf das ich mich hier hauptsächlich konzentriere, auch die Unterscheidung Hannah Arendts zwischen Handeln und Sich-Verhalten auf. Djamilas Anklage kann auch in dieser Weise gelesen werden: Warum hat niemand gehandelt, als es darauf ankam? Warum handelt überhaupt niemand in diesem Sinne, der es Menschen, die durch ihre Normabweichung unter gesellschaftlicher Bedrohung stehen, erlauben würde, ihrerseits zu handeln und sich zu artikulieren? Warum verhalten sich nur alle, indem sie die eigene Verantwortung an staatliche Sanktionen (Polizei, Gerichte) sowie an ritualisierte Verhaltensweisen (wie die öffentliche Trauerzeremonie) delegieren? Diese Heimatlosigkeit des Handelns und die konformistische Angleichung durch das Sich-Verhalten innerhalb der modernen Gesellschaft sind für Arendt Katalysatoren tyrannischer Herrschaftsformen. Vgl. ARENDT 1958, 50ff.

<sup>342</sup> „es bestand die Gefahr, dass alles aus dem Ruder läuft“.

einer „voix ancienne de Strasbourg“<sup>343</sup> (359). Es ist dabei nicht zu übersehen, dass das Ausschalten der Optik an dieser Stelle eine klare Funktion besitzt. Wir hatten am Anfang dieses Teils gesehen, welche Rolle die Optik in der Zuweisung von Eigenschaften spielt. Yoko Tawada hatte gerade diesen Sinn als den Inbegriff eines mythisierenden Funktionszusammenhangs beschrieben. Demgegenüber steht an der nun erreichten Stelle die Konzeption Hannah Arendts, die die Stimme als Inbegriff des Politischen beschreibt, die in der Polis die Gleichheit der am öffentlichen Leben Teilnehmenden versinnbildlicht. In dieser Stimme, die zwar noch Djamila gehört, ist nun nichts mehr sichtbar, Saal und Bühne sind abgedunkelt. Auf diese Weise entkörperlicht, kann die Stimme auf der Bühne nun zu einer Instanz werden, die sich aus der ihr mehrfach zugewiesenen Peripherie wegbewegt. Ihre Trägerin ist nicht mehr primär Frau oder Einwandererin, sie ist diejenige, die sich an eine Geschichte aus dem spätmittelalterlichen Strasbourg erinnert: Es geht um die Einweihung der Kathedrale. Ein Priester musste sich seinerzeit in die Kathedrale einschließen lassen, um für die Einweihungsprozession die Rolle des Teufels zu spielen. Die Türen öffneten sich erst, nachdem die Menge ihre Frömmigkeit kundgetan hatte, und der Priester/Teufel entwich aus der Kirche. Diese kryptische Geschichte ist eingebettet in eine allgemeine politische Aussage über das Verhältnis der Straßburger zu den Einwanderern.

Djamila nutzt ihr Forum zu einem Ergreifen des Wortes, das oberflächlich gesehen mit der Trauerzeremonie gar nichts zu tun hat. Doch vor dem Hintergrund der Interpretation, die ich hier entwickelt habe, wird der Zusammenhang deutlich: Djamila geht vom Persönlichen zum Politischen, sie nutzt die alleinige Präsenz ihrer Stimme zu einer allgemeinen öffentlichen Aussage, die weit über die einfache Trauer um Jacqueline hinausgeht. Und doch wird so deutlich, dass sich in Jacquelines Person die Sphären von Öffentlichkeit und Privatheit, von Zentrum und Peripherie schneiden. Denn Jacqueline war eben auch politisch Handelnde. Gerade in ihrer Funktion als Regisseurin der Theatergruppe stand sie für das Ernstnehmen der sozial benachteiligten Jugendlichen aus den Vorstädten. Sie verschaffte ihnen durch ihr Engagement ein öffentliches Forum. Es ist dabei eine komplexe Pointe des Romans, dass es ausgerechnet ein Einwanderer ist, der sie zunächst vergewaltigt und schließlich tötet. Doch dieser Umstand ist eben keineswegs so einfach zu lösen, wie dies die rassistische Beschimpfung durch den Augenzeugen nahe gelegt hatte. Jacquelines Tod ist kein Tod, der durch die Unterdrückung der Frau in der Kultur der Einwanderer zustande kommt. Sie wird auf offener Straße ermordet und Djamila wird nicht müde es auch im zweiten Teil ihrer Rede zu betonen: „vous l’avez tuée“<sup>344</sup> (359). Der Mord an Jacqueline wird mit der Marginalisierung der Einwanderer durch die französische Gesellschaft parallelisiert. Er ist kein Ereignis, das *gegen* diese Gesellschaft, sondern eines, das *in* ihr selbst geschieht. Djamilas

---

<sup>343</sup> „alten Stimme Straßburgs“.

<sup>344</sup> „ihr habt sie getötet“.

Drohung – „que vous le vouliez ou non, je me place désormais au cœur de votre Strasbourg“<sup>345</sup> (359) – wird zur politischen Kampfansage. Sie wird sich nicht mit dem ihr angewiesenen Platz zufrieden geben, genauso wenig wie es Jacqueline tat, als sie von der Gewalt getroffen wurde. Sie wird nicht den Teufel für die fromme Gesellschaft spielen: „Où suis-je? Qui suis-je? Le petit prêtre devant jouer le rôle du diable, pour que les portes s’ouvrent?“<sup>346</sup> (361)

Das tragische Moment an diesem zweiten Redeteil liegt darin, dass zunächst von den Zuschauern und schließlich auch von der Erzählerin gemutmaßt wird: *elle délire*. Und folgerichtig ergeht schließlich die Empfehlung: „qu’on l’emmène“<sup>347</sup> (361), diejenige, die so vollständig aus ihrer Rolle fällt, soll aus dem öffentlichen Raum entfernt werden. Es ist ausgerechnet der schon halb abgeschminkte Darsteller des blinden Teiresias, der diesem Wunsch nachkommt und der Rede so ein Ende setzt. Dabei hatte Djamila gerade den Schritt zum politischen Handeln getan. Sie war wirklich zur Antigone geworden und *handelte der Stadt zum Trotz*.

### *Vergessen*

Noch ein weiteres Detail fällt an der Rede Djamilas auf. Sie erinnert sich und zwar nicht nur in Bezug auf Jacqueline, das ist ja ihre Aufgabe in der Trauerzeremonie, sondern im zweiten Teil gerade auch in Bezug auf die ganze Stadt. Außerdem bringt sie sich offensiv in Opposition zum Publikum: „Vous, vous avez oublié le jour de l’inauguration de la cathédrale“<sup>348</sup> (359). In ihrer Rede hat das Erinnern dabei eine klar positive Konnotation. Djamila manövriert sich über dieses Erinnern ins Herz der Stadt; sie ist eine wahre Einwohnerin Straßburgs, denn sie erinnert sich an seine Geschichte. Sie ist gerade keine Fremde, denn die angeblich Einheimischen haben diese Geschichten des Ortes, an dem sie vorgeben zu Hause zu sein, längst vergessen.

Doch Vergessen und Erinnern werden im Roman insgesamt nicht so eindeutig gehandhabt wie in dieser Rede. Gerade das Vergessen wird leitmotivisch eingesetzt, während das Erinnern vor allem spontaner und punktueller abläuft und sich meist auf konkrete historische Ereignisse bezieht. Das Vergessen zeigt sich sehr auffällig in den titelgebenden *Nächten von Straßburg*. Die Tage, die sie voneinander trennen, scheinen nämlich bei Thelja jedes Mal eine Art Vergessen auszulösen, die ihr in jeder einzelnen Nacht ein neues Kennenlernen François’ ermöglicht. Sichtbar ist dieses Vergessen an dem stetigen Übergang vom *Sie* am Beginn fast jeder Nacht zum *Du* an deren Ende. In diesem Vergessen der Vertrautheit liegt die Möglichkeit zu einer alternativen Lesart des

---

<sup>345</sup> „ob ihr wollt oder nicht, ich bin künftig im Herzen eures Straßburgs“.

<sup>346</sup> „Wo bin ich? Wer bin ich? Der kleine Priester, der die Rolle des Teufels spielen muss, damit sich die Tore öffnen?“

<sup>347</sup> „Bringt sie weg“.

<sup>348</sup> „Ihr habt den Tag der Einweihung des Münsters vergessen“.

Themas der Fremdheit in *Les nuits de Strasbourg*. In den ersten drei Nächten taucht dieses *faire connaissance* in den verschiedensten Wendungen auf: „*Je fais ta connaissance encore et encore*“<sup>349</sup> (57) heißt es in der ersten Nacht, „*Refaisons connaissance!*“<sup>350</sup> (83) in der zweiten. In der dritten kommt es dann zum ersten Problem mit diesem stetigen Vergessen und Wiedererkennen: „*Nous nous retrouvons, vous me regarderiez comme la première fois, – La première fois, je n’avais pas la chance de ce soir: tenir ton buste nu dans mes bras! – Laissez-moi donc rêver! Pour plus tard, ou pour jamais*“<sup>351</sup> (112). Diese Stelle ist der Auftakt zur ersten ernsteren Verstimmung zwischen Thelja und François. Dieser kann dieses *pour jamais* in der Folge des Dialogs weder vergessen noch akzeptieren. Seine Reaktion ist interessant: Er zwingt Thelja zum Liebesakt und hat dabei stets die Abwehr dieser Phrase auf den Lippen: „*pour jamais... non!*“<sup>352</sup> (113). Erneut ist eine Frau männlicher Gewalt ausgesetzt und erneut wird ihr dadurch die Sprache abgeschnitten: „*Sa bouche à elle; il l’étouffait encore de son souffle qui se calma lentement. Elle se dégagea [...] – Moi qui ne désirais, cette nuit, que parler!*“<sup>353</sup> (113). Doch hier geschieht dieses Zum-Schweigen-Bringen im privaten Raum und zwar als Reaktion auf eine ungewisse Zukunft. Die Sorglosigkeit, mit der Thelja die Möglichkeit des ziellosen Traums einkalkuliert, bringt ihren Liebhaber auf. Er macht auch das Oszillieren zwischen *Sie* und *Du* nicht mit, sondern bringt durch sein dauerhaftes Duzen eine Kontinuität in die Beziehung, die sie gerade abwehrt. Die Form von Intimität, die Thelja vorführt, ist eine des Augenblicks, die François’ ist eine der Dauer, sie führt von der Fremdheit weg und zur Vertrautheit hin. Ein Traum wird in dieser Version nur als perfektibel akzeptiert: *Pour plus tard*, das ist in Ordnung, denn Vertrautheit kann auf ein Ziel hin langsam wachsen, *pour jamais... non!* Diese Möglichkeit, dass die Vertrautheit wieder abklingen könnte, dass das *Du* wieder dauerhaft zum *Sie* werden könnte, kann François nicht ertragen. Gegen dieses Vergessen setzt er, einmal mehr, die Gewalt. Wenn François im Rest der Szene auffällig still bleibt und Thelja schließlich äußert: „*j’aime ce dialogue à la fois de nos corps, et la façon dont je peux délier enfin ma parole*“<sup>354</sup> (116), so wird durch die Erzählerin deutlich gemacht, dass François sich immer weiter mit dem dauerhaften Charakter ihrer Beziehung beschäftigt, den er sich so sehr wünscht und den Thelja so nicht annimmt. Dauerhaftigkeit ist für sie kein stilles Verharren, sondern ein ständiges Wieder-Kennenlernen: *Refaisons connaissance!* Dieses Motiv des Erinnerns und Vergessens wird im Roman allerdings nicht nur auf einer privaten Ebene verhandelt. Auch hier erfolgt

---

<sup>349</sup> „Ich lerne dich jedes Mal aufs Neue kennen“.

<sup>350</sup> „Lernen wir uns noch einmal kennen!“

<sup>351</sup> „Wir finden uns wieder, Sie sehen mich an wie beim ersten Mal, - Beim ersten Mal hatte ich nicht das Glück dieses Abends: deinen nackten Oberkörper in meinen Armen zu halten! – Lassen Sie mich also träumen! Auf später... oder auf niemals“.

<sup>352</sup> „Auf niemals... Nein!“

<sup>353</sup> „Er erstickte erneut ihren Mund mit seinem Atem, der sich langsam beruhigte. Sie machte sich los [...] – Ich, die ich heute nacht nichts als sprechen wollte!“

<sup>354</sup> „Ich mag diesen Dialog, zugleich einer des Körpers, und die Art, wie ich endlich meine Sprache befreien kann“.

eine ständige Transposition auf eine politische Ebene und zwar mit den unterschiedlichsten mnemonischen Versatzstücken. Dabei spielt das Verhältnis von Reinszenierung und gleichzeitiger Beibehaltung einzelner Elemente eine herausragende Rolle. Ich möchte diesen Aspekt nun zum Abschluss an zwei Beispielen untersuchen: zum einen an der Thematisierung des zweiten Weltkriegs zwischen Hans und Eve, zum anderen an der des zweiten Weltkriegs und des Algerienkriegs zwischen Thelja und François.

Die Leserin erfährt von einem Schwur, den Eve sich selbst gegenüber in der Kindheit abgelegt hat. Nach der Lektüre des Tagebuchs der Anne Frank hatte sie als Kind jüdischer Eltern gelobt, niemals auch nur einen Fuß auf deutschen Boden zu setzen (68). Diesem Gelöbnis bleibt Eve problemlos treu bis sie Hans ihre *dernier amour* (66) kennenlernt. Sie entscheidet sich für den Kompromiss, nach Strasbourg zu ziehen, in seine Nähe, doch eben nicht auf deutschen Boden. So kann sie ihrem Schwur treu bleiben und dennoch einen Deutschen lieben. Diese Konstruktion hat von Anfang an etwas Kokettes an sich. Zum einen ist es erstaunlich, dass Eve sich so sehr an die Symbolik hält, nie deutschen Boden zu betreten. Zunächst will es einem schwerwiegender erscheinen, eine Affäre mit einem Deutschen zu beginnen, als die deutsche Grenze zu überschreiten. Zum anderen malt sie sich aus, wie es sein wird, ihrer gläubigen Cousine Denise und deren Mann David gegenüber zuzugeben, dass das Kind, das sie in sich trägt, von einem Deutschen ist: „Peut-être qu’il ne dira plus un mot. Peut-être qu’il aura soudain envie de pleurer [...]. Ou alors, il fera mine de rien“<sup>355</sup> (92). Alles scheint möglich, die komplette Gleichgültigkeit dieser Tatsache gegenüber ebenso wie eine emotionale Reaktion. Vergessen oder Erinnern scheinen in dieser Anordnung zunächst beschränkt auf Zufälligkeiten (wie präsent ist die Shoah bei den in familiären Fragen von Eve, wie gesehen, nicht sonderlich geschätzten Verwandten?) oder rituelles Festhalten an jugendlich-pathetischen Eidesformeln.

Der Streit zwischen Eve und Hans wird auch über das Motiv des Vergessens eingeleitet. Eve möchte, dass Hans das Kind vergisst, das in ihrem Körper ist, während sie miteinander schlafen, doch Hans wehrt sich: „Je ne veux pas l’oublier“<sup>356</sup> (152). Ich habe oben bereits geschildert, worauf diese Szene zuläuft, zum einen auf das ödipale Dreieck, zum anderen auf den Streit, der daraus entsteht, dass Hans provozierend auf die Provokation Eves reagiert, sie wolle ihr Kind, falls es ein Junge werde, beschneiden lassen. Diese Details sollen nun im Zusammenhang mit dem Motiv des Vergessens gedeutet werden, denn die Beschneidung ist ja ein ritueller Akt, der sich vor der Folie der Unkonventionalität Eves zunächst etwas eigenartig ausnimmt. Der Plan der Beschneidung steht außerdem in einem eklatanten Widerspruch zu ihrer Herablassung gegenüber

---

<sup>355</sup> „Vielleicht sagt er niemals mehr ein Wort. Vielleicht hat er plötzlich Lust zu weinen [...]. Oder aber er tut so, als sei nichts.“

<sup>356</sup> „Ich möchte es nicht vergessen!“

ihrer Cousine und deren Familie. Bevor Hans ankommt, gefällt sie sich ja in dem Gedanken Denise und David mit der Tatsache zu schockieren, dass sie nun mit einem Deutschen zusammen ist. Sie grenzt sich auch weiterhin ausdrücklich von dem durch ihre Verwandten repräsentierten Familienmodell ab – „j’attends seulement Hans [...] [p]as pour faire à mon tour une famille [...] Je les ai quittés vite, les cousins. Je veux vraiment les oublier“<sup>357</sup> (148). Auch in dieser Situation taucht demnach das Motiv des Vergessens auf, nur um beim Streit in ein prinzipielles Erinnern umgewandelt zu werden. Bei ihrer wechselseitigen Provokation scheint sich Eve ganz und gar nicht mehr von ihren gläubigen Verwandten abheben zu wollen, sondern sie übernimmt deren mutmaßliche Schockiertheit: Ein Deutscher hat sich nicht zu erlauben über die Beschneidung eines jüdischen Kindes zu scherzen.

An dieser Konstellation wird gerade im Zusammenhang mit der oben begonnenen Interpretation dieser Szene deutlich, dass es Djebars Text hier kaum um eine Entscheidung dieser Frage gehen kann. Er weist im Gegenteil auf die Widersprüchlichkeit hin, die sich in einem Vergessen und Erinnern praktisch auf Knopfdruck äußert. Gerade ging es noch um die Familiensituation, in Bezug auf die die Nationalität Hans’ als Spitze gegen die braven und recht konservativen Denise und David gewendet werden konnte. An dem Punkt, an dem es um den eigenen Konservatismus Eves geht – und nichts anderes ist vom Mechanismus her ihr Festhalten an in ihrer Jugend gefassten Prinzipien – wird die Nationalität wieder zum ernststen Hindernis. Dazu kommt erschwerend, dass die ganze Szene so ödipal aufgeladen ist. Den Lesenden, die den inneren Monolog Hans’ kennen, will es scheinen, als zielen seine Provokation eher auf eine gefühlte Bedrohung seiner Beziehung zu Eve durch das Kind ab, als dass sie eine antisemitische Note enthielte. Überdies wird die Willkür der Zuweisung kultureller Attribute deutlich, denn das Kind bleibt zwangsläufig stumm, ist dabei allerdings eine explosive hybride Existenz: Kind einer sephardischen Jüdin und eines Deutschen. Die Mutter eignet sich diesen Umstand in der vorliegenden Szene gezielt an und schürt die ödipale Konkurrenzsituation zwischen Sohn und Vater<sup>358</sup>.

Vergessen und Erinnern werden in dieser Szene recht undurchschaubar eingesetzt: Sowohl in Bezug auf die deutsch-jüdische Geschichte als auch in Bezug auf die ödipale Konstellation kann nicht eindeutig geklärt werden, ob diese Dinge nun wichtig sind und hochgehalten, also erinnert werden oder ob sie als irrelevantes starres Gerüst nur noch durch die Konvention gestützt werden, für die vorliegende Situation demnach eher die Funktion einer zu überschreitenden Grenze haben. Dabei geht es übrigens nicht, das muss vielleicht ausdrücklich herausgestrichen werden,

---

<sup>357</sup> „Ich warte nur auf Hans [...] und nicht um meinerseits Familie zu spielen [...]. Ich habe Cousin und Cousine schnell verlassen. Ich möchte sie wirklich vergessen.“

<sup>358</sup> Interessant ist in diesem Zusammenhang ebenfalls, dass das Kind ja auch ein Mädchen sein könnte und dass der Streit somit gewissermaßen ins Leere liefe. Die ganze Szene wird dadurch auch zu einer Parallelstelle zur Erzählung Theljas von dem Gespräch mit ihrer Großmutter, in dem das Mädchen völlig handlungsunfähig den Zuweisungen der Erwachsenen ausgeliefert war.

um ein Vergessen der Shoah. In Frage steht hier vielmehr ein Vergessen der Bedeutung der Nationalität – vor allem da Hans wahrlich die Romanfigur ist, die am ehesten transnational, also grenzüberschreitend angelegt ist. Er eignet sich mit bewundernswerter Disziplin und gleichzeitiger Leichtigkeit nicht nur die französische Sprache, sondern auch den berberischen Dialekt Minas an<sup>359</sup>. Er ist derjenige, der die Staatsgrenze zwischen Frankreich und Deutschland routinemäßig ganz gegenständlich überschreitet, für den sie also die geringste Bedeutung zu haben scheint. Hans verkörpert in der Tendenz das, was auch Djamilia in ihrer Rede zur Sprache bringt, wenn sie Strasbourg als „ni allemande, ni française, mais ‚ville libre‘“<sup>360</sup> (360) bezeichnet.

Andererseits ist Hans gerade als Deutscher dann auch wieder derjenige, dem das Verblassen der nationalen Identität tendenziell am gleichgültigsten sein *kann*. Djebars Text thematisiert hier die Frage, wie strategisch einsetzbar ein Verzicht auf Erinnerung, auf Tradition und auf alte Grenzen immer ist. Er liefert keine einfache Antwort auf die Frage nach dem Verzicht und dem freiwilligen Vergessen. Er zeigt aber nichtsdestoweniger, wie müßig es ist, Handlungen stets auf kollektive Erinnerung oder deren Gegenteil zu beziehen, in wie vielen unterschiedlichen Kontexten eine Entscheidung für bzw. eine Positionierung zu einer bestimmten Erinnerung erfolgen kann. Der Roman zeigt außerdem, wie schnell eine einmal gefasste Position wieder aufgegeben werden kann, ganz abhängig von der verfolgten Strategie. Und nicht einmal dieses strategische Handeln ist ein Fixpunkt, denn z.B. in der eben besprochenen Szene scheint die Entscheidung für oder gegen das Betonen einer bestimmten Erinnerung eher zufällig als wohldurchdacht zu sein. Eve und Hans wirken hier eher mitgerissen als kalkulierend.

Auch Thelja und François führen Unterhaltungen über die Vergangenheit. Nur ist François – im Gegensatz zu Hans, der den Zweiten Weltkrieg selbst nicht erlebt hat – alt genug, um selbst am Kolonialkrieg zwischen Algerien und Frankreich teilgenommen zu haben. Doch er hat es zu Theljas großer Erleichterung nicht getan. Auf ihre Frage nach seinem damaligen Aufenthalt antwortet er: „La guerre chez toi?... Je ne me trouvais ni en Alsace, ni en Algérie [...]. Ni même en France“<sup>361</sup> (54). Etwas später präzisiert er: „En 1960, je me trouvais à Munich: huit heures par jours j'étais plongé dans les archives de la ville... Ensuite ce fut les Etats-Unis : quelques mois à New York, puis presque une année à Chicago... Je cherchais“<sup>362</sup> (55). Assia Djebar verrät an keiner Stelle genaueres über diese Nachforschungen François', die ihn vom damals aktuellen Kriegs-

---

<sup>359</sup> Der Aspekt der kulturell besser instruierten Ausländer war auch schon bei Fiona, der Ehefrau Brahim Orouk, zum Ausdruck gekommen. Auch sie sprach, im Gegensatz zu ihrem Mann, den berberischen Dialekt. Dieses Motiv stellt für mich ganz deutlich die Auffassung in Frage, eine Kultur sei zwar erlernt, aber von den Einheimischen und deren Nachkommen dann eben doch irgendwie besser erlernt als von Ausländern. Die Texte ironisieren so in charmanter Weise Auffassungen wie die Carmine Chiellinos, die ich in Kap I.1 beschrieben habe.

<sup>360</sup> „weder deutsch noch französisch, sondern ‚freie Stadt‘“.

<sup>361</sup> „Der Krieg bei dir zu Hause?... Ich war weder im Elsass noch in Algerien [...]. Nicht einmal in Frankreich“.

<sup>362</sup> „1960 war ich in München: acht Stunden pro Tag vertiefte ich mich in die Stadtarchive... Danach war ich in den USA: einige Monate in New York, fast ein Jahr in Chicago... Ich suchte“.



geschehen ferngehalten haben. Interessant ist, dass die Suche nach der Erinnerung in den Archiven von München, New York und Chicago François vor dem Krieg bewahrt und somit seine spätere Beziehung zu Thelja überhaupt erst ermöglicht (219). Diese Erinnerung, die für Thelja etwa den gleichen Stellenwert hat wie der zweite Weltkrieg für ihre Freundin Eve, ist für François also gar nicht vorhanden. Er hat nur Erinnerungen an seine eigene Kindheit, an die Besatzungszeit und an die Vertreibung aus Strasbourg. Die Erinnerungen von François und Thelja bleiben über das ganze Buch so verteilt. Als er über seine Kriegserlebnisse spricht, hört sie ihm zwar zu, animiert ihn auch zum Weitersprechen, doch hält sie eine Distanz zum Erzählten aufrecht, „comme si elle désirait, non pas s’insinuer dans ce passé“<sup>363</sup> (131). Für sie erscheint François ohnehin gefangen in der Vergangenheit, in alten Erinnerungen. So kommentiert Thelja auch seine Erzählung mit den Worten: „Le narrateur ne semblait rien entendre du présent“<sup>364</sup> (127), sie charakterisiert die Erinnerungen etwas später zudem als „fantômes“<sup>365</sup> (129), die François mit der Sprache zu bändigen suche. Andere Geister, die François in der Vergangenheit festhalten, sind seine verstorbene Mutter (121ff) und seine verstorbene Frau; gerade die Beziehung zu letzterer fordert Thelja bei ihrem gemeinsamen Besuch in François’ Elternhaus heraus (205f); sie möchte François dazu bringen, sie vor dem Foto seiner Frau zu küssen, was dieser auch tut, doch nicht, ohne dem Bildnis den Rücken zuzudrehen. Diese Geste allein stellt die Lebendigkeit der Vergangenheit für das Leben François’ unter Beweis.

Ihrer Freundin Eve gegenüber fasst Thelja zusammen, wie sie François wahrnimmt:

« Un homme veuf. Un veuf dont je ne sais même pas s’il est toujours inconsolable... Cela, en fait, m’est égal : je le découvre soudain. S’il est hanté par l’autre, celle qu’il a perdue [...] peut-être qu’au fond, c’est cela qui m’attire : je fais l’amour avec un étranger, et en plus il est comme sourd. Il semble m’entendre [...], mais tout ce que je dis, ce que je veux dire, ce que j’oserai avouer, peut-être qu’il ne l’entend pas vraiment, ou quand cela lui parvient, c’est trop tard !... Je ne serai plus là ! »<sup>366</sup> (106)

Hier stellt Thelja sich zunächst als eine Verfechterin des Augenblicks dar: Sie gibt vor, ihr sei das gedankliche Verharren in der Vergangenheit, das François so sehr von ihr trennt, im Grunde gleichgültig, als genieße sie es geradezu, mit einem Fremden die Nächte zu verbringen. Der Fremde, den Thelja damit entwirft, ist hier zunächst ein völlig mit sich selbst beschäftigter Mensch; ein Mensch, dem es nicht gelingt, das zu hören, was sein Gegenüber sagt; ein Mensch, der nichts von dem wahrnimmt, was selbst in seinen intimen Beziehungen abläuft, weil er so sehr

---

<sup>363</sup> „als wolle sie in diese Vergangenheit nicht eindringen“.

<sup>364</sup> „Der Erzähler schien von der Gegenwart nichts zu hören“.

<sup>365</sup> „Geister“.

<sup>366</sup> „Ein verwitweter Mann. Ein Witwer, von dem ich nicht einmal weiß, ob er immer noch untröstlich ist... Doch das ist mir eigentlich egal: Ich entdecke ihn plötzlich. Wenn die andere in ihm spukt, die, die er verloren hat [...] vielleicht ist es im Grunde das, was mich anzieht: Ich schlafe mit einem Fremden, und außerdem ist er wie taub. Er scheint mich zu hören [...], aber alles, was ich sage, was ich sagen will, was ich zu gestehen wage, vielleicht hört er es nicht wirklich; oder vielleicht ist es zu spät, wenn es zu ihm durchdringt!... Ich werde nicht mehr da sein!“

in seiner eigenen Vergangenheit lebt. Thelja prophezeit hier das, was François im Laufe des Buches immer wieder zu verhindern hofft, was am Ende aber dennoch eintritt, nämlich dass sie nicht bei ihm bleiben wird.

Diese interessante Definition des Fremden wird eine Seite später auf Nachfrage Eves von Thelja plötzlich modifiziert: „Un étranger? C’est-à-dire quelqu’un que je ne pourrais aimer ainsi, au creux de cette beauté de ma langue d’enfance!... Me retrouver au plus profond de moi-même, en me donnant, en m’anéantissant!... Oui, un étranger, pourquoi ai-je d’abord défini ainsi l’amant de ces nuits?“<sup>367</sup> (107). Wenn man die Differenz der *langues d’enfance* nicht als Differenz der Muttersprachen definiert, sondern ein wenig der mnemonischen Architektur des Romans, wie ich sie gerade aufgezeigt habe, folgt, ist die Antwort auf Theljas Frage klar. Denn tatsächlich bleiben beide ja sehr stark ihren *jeweiligen* Erinnerungen verhaftet. Es gibt zwischen ihnen keine Selbstverständlichkeit *geteilter* Erinnerung. Die Frage schließt sich an, ob sich eine solche Selbstverständlichkeit denn überhaupt denken lässt. Djebars Roman legt etwas anderes nahe. Das leitmotivische Auftauchen des Vergessens im gesamten Text, sowie die Erinnerungen, die je nach Kontext modelliert werden – man denke etwa an Eve und Hans, aber auch an Irma und ihre potentielle Mutter – sprechen eher für eine nicht zu vereinheitlichende Erinnerung. Erinnern und Vergessen werden bei Djebbar somit zu eher individuellen Tätigkeiten, die per se außerdem nicht mit Wertigkeit belegt sind. Erinnern ist nicht immer besser als Vergessen, das zeigt das Beispiel François’, aber auch das Irmas, wobei diese allerdings vom Erinnern zum Vergessen übergeht. Und Thelja stößt in der fünften Nacht den Wunsch aus: „Pouvoir oublier!“<sup>368</sup> (222f) als sie über den Algerienkrieg spricht, der unter normalen Umständen, d.h. wenn François sich nicht mit seiner eigenen Erinnerung beschäftigt hätte, die Beziehung zwischen ihm und Thelja verunmöglicht hätte.

Ich hoffe bei meiner Auseinandersetzung mit *Les nuits de Strasbourg* erneut eine alternative Lesart bestimmter Motive aufgezeigt zu haben. Zu beginnen wäre mit der Familie, die besonders im Hinblick auf die Kinder als eine sehr variable Entität gesehen wird. Djebars Roman bringt an keiner Stelle traditionelle Familienmodelle mit moderneren in einen ethnisierenden Gegensatz. Ganz im Gegenteil werden die geschilderten Kinder eher als Katalysator benutzt, um eine grundsätzliche Infragestellung dessen zu liefern, was Familie heißen kann. Als Subtext unterliegt diesem Thema wie auch dem der handelnden Frauen die sophokleische *Antigone*. Eine an sie angelehnte Lektüre führt weg von einer allzu starren Fixierung auf Familienmodelle in verschiedenen Kulturen und hin zu einer stärkeren Gewichtung der Geschlechterverhältnisse in allen Gesellschaften.

---

<sup>367</sup> „Ein Fremder? Das ist jemand, den ich nicht einfach so lieben kann, in der Höhlung der Schönheit der Sprache meiner Kindheit!... Mich in der tiefsten Tiefe meiner selbst wiederfinden, indem ich mich herschenke, indem ich mich vernichte!... Ja, ein Fremder, warum habe ich den Liebhaber dieser Nächte zunächst so beschrieben?“

<sup>368</sup> „Vergessen können!“

Es sollte deutlich geworden sein, dass Frankreich in *Les nuits de Strasbourg* keine „positive counterlocation“ darstellt, „that enables [Thelja] to distance herself from Algeria“, das seinerseits „is reduced to a bitter land [...] where the newly emancipated woman can no longer live“ (BARBÉ 2001, 128). Dieser verbreitete und sehr selbstgefällige Blick wird von Djebars Text unterlaufen, indem verschiedenen Frauengestalten mit ganz unterschiedlichem kulturellen und ethnischen Hintergrund jede auf ihre Weise am Handeln gehindert werden; und dies nicht so sehr von klar lokalisierbaren Männern als vielmehr durch eine männlich imprägnierte Welt. Der Vergleich zur Figur der Antigone, die allein durch ihr Handeln von Kreon als Usurpatorin einer ihr nicht zustehenden Geschlechtsrolle wahrgenommen wird, bricht hier erneut diese allzu einfache Aufteilung in – vom Standpunkt der Frauenrechte her gesehen – aufgeklärte bzw. rückständige Kulturen.

Erinnern und Vergessen werden im vorliegenden Roman schließlich nicht so sehr als Fundus diskreter kultureller Identitäten konzipiert. Sie erscheinen vielmehr in einer hochindividualisierten Weise als Erosion, Heimsuchung und willentliche Aneignung, als strategische Elemente genauso wie als Hindernisse zur Verwirklichung der Wünsche. So werden Einwanderer zu den besseren Franzosen – ich denke hier etwa an die Rede Djamilas – und Deutsche zu den besseren Arabern, wie Hans als gelehriger Schüler und Medium der kleinen Mina unter Beweis stellt.

## II.4 Das Wunderbare bei Maya Arriz Tamza und Emine Sevgi Özdamar

Der Ingeborg-Bachmann-Wettbewerb des Jahres 1991 wartete, wenn man den damaligen Feuilletons und ihrer Aufarbeitung durch Karen Jankowsky Glauben schenkt, mit einer kleinen Sensation auf: Zum ersten Mal in seiner Geschichte wurde eine Autorin mit dem ersten Preis ausgezeichnet, deren Muttersprache nicht Deutsch ist, nämlich Emine Sevgi Özdamar. Die durch dieses Ereignis losgetretene Debatte hatte viele aufschlussreiche Aspekte betreffend die Art und Weise, wie Literatur von Migranten noch immer wahrgenommen wird. Herausragend war die ungebrochene Assoziation eines sogenannten orientalischen Stils mit märchenhaften Elementen. Die so charakterisierte Art zu erzählen wurde dann nicht etwa mit künstlerischem Geschick, sondern mit einer Art mythologisch verbräutem „naive and harmless storytelling“ in Verbindung gebracht (JANKOWSKY 1997, 262)<sup>369</sup>. Jankowsky versucht diesem orientalistischen Klischee mit dem Verweis auf Özdamars Biographie und ihren kulturellen Hintergrund zu begegnen. Dabei verfolgt sie eine doppelte Strategie: Zum einen streicht sie den Bezug von Özdamars Schreiben zur zeitgenössischen türkischen Literatur heraus (268f) und rückt sie damit eher in die Nähe des magischen Realismus, dem sie eine starke politische Aussagekraft zuspricht (266). Zum anderen betont sie Özdamars Wanderschaft zwischen den Welten – Özdamar lebte außer in der Türkei auch noch in beiden deutschen Staaten – und ihre dadurch verbürgte Eingebundenheit in verschiedene kulturelle Zusammenhänge, die für das Verständnis ihrer Literatur laut Jankowsky von großer Bedeutung sind (262, 269).

Ohne auf die Biographie als Erklärungsansatz auszuweichen und mir damit die in dieser Studie schon mehrfach angesprochenen interpretatorischen Schwierigkeiten – die zu vermeiden eines der Hauptziele dieser Arbeit ist – einzuhandeln, möchte ich in diesem letzten Kapitel der Verwendung märchenhafter, wunderbarer Elemente in Texten der interkulturellen Literatur nachgehen. Wie nämlich Jankowsky in ihrem Artikel sehr schlüssig darlegt, ist in diesem Motivkomplex ein beliebtes Einfallstor für orientalistische Klischees zu verorten. Wenn die Texte der türkischstämmigen Autorin Özdamar sofort mit den Erzählungen aus 1001 Nacht in Verbindung gebracht werden (267), liegt auch meiner Ansicht nach offen zutage, dass hier von den Rezensentinnen der Weg der geringsten Reflexion gegangen wurde.

Das Wunderbare und viele mit ihm verwandte Begriffe sind seit der Antike in den poetischen Diskussionen präsent und sollten bei ihrem Auftauchen nicht einfach vorschnell mit dem ethnischen Hintergrund der Autorin verschmolzen werden. Renate Lachmann hat in ihrer aktuellen Studie zur phantastischen Literatur die verschiedenen historischen Stränge des Phantastischen

---

<sup>369</sup> Vgl. auch JOHNSON 2001, 38.

angeführt<sup>370</sup>. Aus der Fülle der von Lachmann ausgewerteten Materialien ist für diese Arbeit vor allem der Nexus hervorzuheben, den sie zwischen phantastischer Literatur und dem kulturell Anderen herstellt<sup>371</sup>:

„Es scheint, als sei es allein die phantastische Literatur, die sich mit dem Anderen in dieser Doppelbedeutung [anthropologisch und kulturologisch] beschäftigt und etwas in die Kultur zurückholt und manifest macht, was den Ausgrenzungen zum Opfer gefallen ist. Sie nimmt sich dessen an, was eine gegebene Kultur von dem abgrenzt, was sie als Gegenkultur oder Unkultur betrachtet. Fremd – Eigen ist dabei die Opposition, die das Verhältnis einer Kultur zu dem, was sie nicht ist und nicht sein will, bestimmt.“ (LACHMANN 2002, 9)

Aus der Untersuchung Lachmanns wird deutlich, dass Nicht-Sein und Nicht-Sein-Wollen in keinem Oppositionsverhältnis zueinander stehen. Sie legt z.B. dar, dass es bis zur Romantik einen Streit innerhalb der Regelpoetik darüber gab, wieviel Phantasie dem literarischen Werk und auch seinem Autor noch zuträglich sei. Ihre Überlegungen zeigen, wie sich die Vorstellungen von dem, was angemessen ist, mit den Vorstellungen davon verbanden, was noch als „gesund“ zu gelten habe. Das Fremde wird zu einer gemischten Kategorie, die sowohl mit Exzess, mit Kultur- und Maßlosigkeit, als auch mit anthropologischer Andersartigkeit und sogar mit Krankheit in Verbindung gebracht werden kann.

Die Akzentsetzungen der einzelnen Debattanden sind dabei zwar unterschiedlich, aber allesamt innerhalb des so aufgespannten Feldes zu verorten. Damit wird allerdings auch deutlich, dass die Phantastik als literarisches Phänomen viel breiter angelegt werden muss, als dies gängige Theorien wie etwa die von Tzvetan Todorov nahe legen<sup>372</sup>. Phantastisch ist ein Ereignis nicht nur dann, wenn es unentscheidbar in dem Sinne ist, dass eine *hésitation* bestehen bleibt, die zwischen Realem und Irrealem oszilliert. Phantastisch, so ließe sich mit Lachmann sagen, ist ein Ereignis eben auch dann, wenn es sich gegen jeden Versuch des Zur-Deckung-Bringens mit der Ordnung der Dinge sperrt.

Lachmann stärkt diesbezüglich vor allem drei Stränge der Literaturgeschichte als Traditionslinien des Phantastischen. Zum ersten die mittelalterlich-karnevaleske Form der Mennipea, wie sie vor allem von Bachtin untersucht worden ist; Lachmann kann hier zeigen, wie der Humor, die Parodie oder der Topos der verkehrten Welt die Stelle des Phantasmas einnehmen können<sup>373</sup>. Zum

---

<sup>370</sup> Vgl. LACHMANN 2002, 29-98. Anders als Tzvetan Todorov legt sie für das Phantastische eine weniger strenge Begriffsbestimmung an, so dass Seltsames, Phantastisches und Wunderbares bei ihr nicht voneinander getrennt sind. Lachmann differenziert vielmehr auf einer anderen Ebene: Sie benennt drei Traditionslinien für die unter der Bezeichnung des Phantastischen zusammengeführten Elemente, die gleich noch benannt werden.

<sup>371</sup> Lachmann versucht in ihrer Argumentation, die beiden Traditionsstränge (den anthropologischen und den kulturologischen, wie sie es nennt) gleichwertig nebeneinander zu stellen. Schon in einem früheren Text zum selben Thema stellt sie eine Verbindung zwischen dem (anthropologischen) Vermögen der *phantasia* und dem (kulturologischen) Diskurs über das Andere und das Seltsame her, vgl. LACHMANN 1996, 290f.

<sup>372</sup> Vgl. TODOROV 1970, 29.

<sup>373</sup> Vgl. LACHMANN 2002, 13ff.

zweiten den barocken Concettismus, der über die „ingeniöse Metapher, [das] *conchetto*, [die] *acutezza*“ (33) Ähnlichkeiten im Unähnlichen herzustellen sucht; der Concettismus repräsentiert ein Ideal, das die Qualität eines Textes in der Brillanz und Schärfe seiner rhetorischen Ausgestaltung findet, die nicht zuletzt auf einer Entgrenzung der ingeniösen Phantasie beruhen. Zum dritten lenkt Lachmann die Aufmerksamkeit auf die verschiedenen Formen des arkanen Wissens, auf Geheimgesellschaften genauso wie auf den wissenschaftlich-technischen Diskurs, der vor allem in der modernen Science Fiction zum Angelpunkt des Phantastischen geworden ist<sup>374</sup>.

Demzufolge werden erstens durch Humor und Parodie, zweitens durch rhetorische Geschliffenheit und sprachlichen Witz sowie drittens durch wissenschaftlich oder auf andere Art erworbenes (geheimes) Wissen die Grundfesten der herkömmlichen Ordnung bedroht. Lachmann kann vor allem am Beispiel der rhetorischen Tradition zeigen, wie der Diskurs der Phantasie und der Ausreizung des Möglichen und selbst dessen, was unmöglich, aber denkbar ist, stets von einem reglementierenden Diskurs begleitet wird, der alles von der verbrieften Norm Abweichende als exzessiv, maßlos und krankhaft stigmatisiert. Fremdes und Anderes werden so konzeptuell miteinander verbunden und dadurch zur phantasmatischen Bedrohung des Eigenen und Bekannten. Das Andere, so könnte man Lachmanns Überlegungen weiterdenken, führt immer die Gefahr der vollständigen Enthemmung mit. Es ist bedrohlich, nicht so sehr weil es unbekannt, sondern weil es potentiell unbeherrschbar ist. Dem Eigenen werden hingegen pauschal Angemessenheit, Mäßigkeit und Beherrschbarkeit unterstellt.

Die Theorie des Phantastischen eignet sich in diesem Zuschnitt besonders dafür, den Kreis zu schließen, den diese Arbeit beschreibt. Die hier vorgestellten alternativen Lesarten hatten nie den Anspruch auf Alleingültigkeit. Die Theorie des Phantastischen erlaubt es nun, die von mir analytisch getrennten interpretativen Zugriffe einander wieder etwas anzunähern. In diesem letzten Kapitel soll die These geprüft werden, ob das Phantastische im Sinne Lachmanns in den Texten der interkulturellen Literatur ausgemacht werden kann. Dabei werde ich mich an dieser Stelle auf den Nachweis der beiden ersten Traditionen beschränken, d.h. nach Humor- und Parodieelementen suchen, sowie auf Sprachwitz und sprachliche Geschliffenheit im Zusammenhang mit phantastischen Elementen suchen. Zwar können und sollen auch bestimmte märchenhafte Traditionen in der Literatur vieler privilegierter Bezugsländer<sup>375</sup> der interkulturellen Literatur nicht geleugnet werden. Doch solche Traditionen gibt es zweifellos auch in der Literatur der westlichen Länder, wie man aufgrund von Lachmanns Ergebnissen leicht nachvollziehen kann.

---

<sup>374</sup> Vgl. LACHMANN 2002, 153ff.

<sup>375</sup> Ich nenne *privilegierte Bezugsländer* die Länder, aus denen viele der untersuchten Autoren stammen (v.a. Maghreb, Türkei) und deren literarische Traditionen neben der Biographie der Autorinnen gerne als Bezugspunkte für die Interpretation interkultureller Literatur herangezogen werden, vgl. z.B. MÜLLER 1997, 136.

Das Phantasma ist nun aber in der rhetorischen Tradition gerade dazu geeignet, das, was man *nicht ist und nicht sein will*, vom Eigenen abzuspalten. Das Phantasma ist in diesem Sinne nicht nur eine Figur des Fremden und Ungewohnten, sondern auch eine des Verdrängens und Vergessens<sup>376</sup>. Es ist dabei von besonderer Pikanterie, dass in den Feuilletons, die Jankowsky untersucht, das Element des Wunderbaren in den Texten Özdamars eher als märchenhaft, also als *merveilleux* im Sinne Todorovs beschrieben wird<sup>377</sup> und ihm deshalb die Attribute *harmless* und *naive* zugeordnet werden. Gestützt auf die Analysen Lachmanns kann man in den Texten jedoch auch weniger *harmlosen* Implikationen ausmachen, mennipisch-satirische Elemente genauso wie besonderen Sprachwitz. In diesen Elementen zeigt sich das Phantasma, das das Fremde für die eigene Kultur darstellt. Natürlich, so lässt sich vorausschicken, sind in den untersuchten Texten märchenhafte, phantastische und fremdartige Elemente in der Definition Todorovs zu finden. Doch anstatt sie allein auf eine andere Erzähltradition zurückzuführen, kann man sie auch auf die eigene Erzähltradition hin betrachten und in ihnen Reflexionen auf die Herstellung des phantasmatischen Fremden finden. Dabei hilft die zusätzliche Dimension, die Lachmann dem Phantastischen gibt und die sich vor allem auf den willentlichen Ausschluss bestimmter Wissens- oder Sprachelemente aus der als *eigen* beschriebenen Kultur bezieht. Diese Elemente haben in den drei Traditionen, auf die Lachmann besonders hinweist, ihren Ort und müssen über sie auch mit der abendländischen Tradition in Zusammenhang gesehen werden.

Die Verbindung von Phantastik und kultureller Alterität/Fremdheit, so könnte man einwenden, droht dabei dem grundlegenden Impetus dieser Arbeit entgegenzulaufen, der ja gerade darin besteht, bestimmte Motive (in diesem Fall das Wunderbare) nicht an gängige thematische Blöcke (hier: orientalische Erzähltradition) rückzubinden. Meine Argumentation wäre indes exakt gegenläufig: Die Theorie des Phantastischen, wie sie von Renate Lachmann weiterentwickelt worden ist, inkorporiert Motive, die in bestimmten Zusammenhängen – und das kann man in der Analyse Jankowskys nachvollziehen – bisher immer in sehr eingeschränkter Weise gedeutet worden sind. Der modifizierte Begriff des Phantastischen eignet sich hingegen sehr gut dazu, eine größere Allgemeinheit im hier vertretenen Sinne, d.h. nicht im Sinne einer anthropologischen Konstante zu erklären. Das Wunderbare beschreibt dabei kein essentiell Fremdartiges, noch nicht einmal unbedingt historisch andere Traditionen, sondern viel grundlegender die Figur des Anderen und Unvertrauten, wie sie auch für Verdrängungsprozesse im vermeintlich Eigenen und Bekannten Geltung beanspruchen können. Die Theorie der Phantastik leistet damit einen Beitrag zum Ver-

---

<sup>376</sup> Vgl. LACHMANN 2002, 83.

<sup>377</sup> Vgl. TODOROV 1970, 59ff. Es ist übrigens auffällig, dass Todorov für seine Beschreibung des *merveilleux* vorwiegend Beispiele aus *1001 Nacht* benutzt.

ständnis der Mechanismen, die zur *Herstellung* der Vorstellungen von Eigenem und Fremdem führen, viel mehr noch als dass sie diese Vorstellungen selbst thematisiert.

In diesen Zusammenhang fügen sich die Überlegungen Stephen Greenblatts zur frühneuzeitlichen Landnahme ein, in der die rhetorische Kategorie des Wunderbaren als Kern einer kommunikativen Strategie eingesetzt wurde, um die Eingeborenen zu Eingeborenen und die eigenen Ansprüche der Eroberer zu legitimieren zu machen, die also genau solch einen Mechanismus zum Herstellen der Dichotomie fremd/eigen darstellt. Der Wunderdiskurs, so kann Greenblatt überzeugend darlegen, wird dazu verwendet, das Nicht-Stattfinden von Kommunikation zu überspielen, eine nicht geleistete Verständnisüberbrückung zu simulieren. Er schildert, wie das Verstehen bei seiner Vermittlung durch das Wunder teilweise phantasmatisch wird, wie es Realität durch rhetorische Beglaubigungsakte gewinnt und die Adressaten außen vor lässt. Es vollzieht sich allein von der Seite der Eroberer her. Das Phantastische im Sinne Lachmanns, sowie das strategisch in Kommunikationsprozessen eingesetzte Wunderbare, wie Greenblatt es beschreibt, sind Kategorien, die für die Interpretation von Emine Özdamars *Brücke vom goldenen Horn* fruchtbar gemacht werden können.

Zunächst soll allerdings ein Text betrachtet werden, der wenigstens von Alec Hargreaves der *littérature beur* zugerechnet wird: Maya Arriz Tamzas *Lune et Orian*. Wenn Özdamars Text in der Terminologie Todorovs eher auf der Seite des Seltsamen (*étrange*) zu finden ist, so handelt es sich bei Tamzas Erzählung um ein Beispiel für den entgegengesetzten Pol des Wunderbaren (*merveilleux*). Für die Analyse dieses Textes benötige ich gar nicht die ausgeklügelten Instrumentarien Greenblatts und Lachmanns, die ja vor allem erlauben vermeintlich Vertrautes, Bekanntes, Eigenes und Reales auf sein Gegenteil zu beziehen. Der Text Tamzas entspricht dagegen in mancherlei Hinsicht klassischen Märchenschemata und spielt nicht mit dem Zweifel und dem Zögern (*hésitation*) der Leserin. Nichtsdestoweniger sperrt auch er sich gegen die einfache Reduktion auf ein *naive and harmless storytelling*. Es existieren überdeutliche intertextuelle Bezüge zu einem der bekanntesten mittelalterlichen epischen Stoffe, der Geschichte Parzivals/Percevals, was auch für *Lune et Orian* eine Betrachtung auf Aussagen bezüglich des Kommunikationsprozesses hin nahe legt.

#### *Zeit zu Schweigen. Lune et Orian*

Der im Untertitel als *conte oriental* bezeichnete Text Maya Arriz Tamzas ist von der Literaturwissenschaft bislang nicht beachtet worden. Er strukturiert sich im ersten Teil um eine typische Märchensituation: Die schöne Kalifentochter Lune leidet unter unerklärlicher Schwermut. Ein



weiser Derwisch findet heraus, dass sie sich nach Liebe sehnt<sup>378</sup>. So wird ein geeigneter Heiratskandidat für sie gesucht. Er soll mit Hilfe zweier Prüfungen ermittelt werden<sup>379</sup>. Die erste Prüfung ist eine kommunikative: die vier Kandidaten müssen jeweils eine Geschichte erzählen. Die zweite Prüfung ist eine Mutprobe, die sich im Verlauf der Handlung auch als Tugendprobe erweist, so aber nicht von vornherein konzipiert ist. Denn der Kandidat, der sie schlussendlich besteht, kehrt am Ende des ersten Teils zurück und findet den Palast in Trauer: die Kalifentochter ist an ihrer Schwermut gestorben<sup>380</sup>.

Der zweite Teil ist durch die Trophäe, die der Sieger von der Mutprobe mitbringt (drei goldene Äpfel), mit dem ersten Teil verknüpft, denn aus diesen Äpfeln wächst ein Baum in den Himmel, wo der Held eine zweite Chance erhält, die schöne Prinzessin zu erlösen<sup>381</sup>. Diese Geschehnisse sind allerdings ihrerseits in eine Art Rahmenhandlung eingebunden, die im Grunde eher die direkte Fortführung des ersten Teils ist. In ihr wird dem todtraurigen Vater von zwei geheimnisvollen Unbekannten die Episode im Himmel berichtet. Die Unbekannten sind seine Tochter, die Prinzessin Lune und ihr erwählter Kandidat Orian<sup>382</sup>. Auflage ihrer erfolgreichen Erlösung ist, dass sie ihre Geschichte jemandem ganz erzählen müssen, ohne von ihm unterbrochen zu werden. Als er gegen Ende der Erzählung erkennt, wen er vor sich hat, lässt der Vater sich allerdings von seinen Gefühlen übermannen, ruft einige Augenblicke zu früh aus: „Mon enfant! Mes enfants!“<sup>383</sup> (TAMZA 1987, 99) und verliert damit Tochter und Schwiegersohn an ein entrücktes, himmlisches Zauberreich.

Bemerkenswert ist, dass diese Bedingung des Ausredenlassens deshalb an die beiden Liebenden gestellt worden ist, weil sie während ihrer abenteuerlichen Rettung einem alten Mann begegnen, der ihnen ihre Geschichte erzählt und zwar unter genau dieser Auflage, ihn nicht zu unterbrechen. Diese Auflage erfüllt Orian allerdings schon beim zweiten Mal nicht, weil er erkennt, dass er sonst in einer paradoxen Schleife festsitzen würde: Der alte Mann erzählt ihre Geschichte bis sie ihm begegnen, stellt dann die Bedingung, sie weiterziehen zu lassen, wenn sie sich zunächst seine Geschichte anhören, ohne ihn zu unterbrechen usw. ad infinitum. *Lune et Orian* bedient sich

---

<sup>378</sup> In der strukturalistischen Märchentheorie Vladimir Propps trägt dieses Element des Mangels (*недостача*) einer Person die Bezeichnung  $\alpha^1$ ; vgl. PROPP 1969, 39). Den Mangel nennt auch Max Lüthi als gängigen Ausgangspunkt für das europäische Volksmärchen (LÜTHI 1962, 25).

<sup>379</sup> Vgl. das Element der Prüfung oder schweren Aufgabe (*трудная задача*), gekennzeichnet durch das Symbol P (PROPP 1969, 61f).

<sup>380</sup> Dieses Element wäre in der Proppschen Morphologie erneut mit  $\alpha^1$  zu bezeichnen, da viele Märchen, genau wie das vorliegende, zweiteilig sind, vgl. dazu PROPP 1969, 59f, ferner LÜTHI 1962, 25f.

<sup>381</sup> Dies geschieht, ganz wie im ersten Teil, mit dem typischen Personen- und Requisiteninventar des Märchens, vgl. LÜTHI 1962, 27f.

<sup>382</sup> Die Namen weisen *Lune et Orian* eher als Sage denn als Märchen aus, denn im Märchen bleiben wegen ihrer nicht vorhandenen Individualität die Figuren entweder unbenannt oder sie tragen einen sehr verbreiteten Namen (Hans, Jean, Iwan), vgl. LÜTHI 1962, 28. In Sagen stehen hingegen außergewöhnliche Gestalten im Mittelpunkt, die dann auch mit einem individuellen Namen belegt werden (6f).

<sup>383</sup> „Mein Kind! Meine Kinder!“

demnach sowohl der Figur der *mise en abyme*, der Geschichte in der Geschichte, als auch der Verwischung der Erzählebenen, wie wir sie bereits bei Driss Chraïbi kennen gelernt haben, überdies der Verschmelzung von Diegese und Realität, über die der infinite Regress überhaupt erst zustande kommt. Außerdem wird das Motiv des Sprechverbotes aufgerufen.

*Lune et Orian* entspricht in weiten Teilen der gängigen Definition des Märchens, weicht nur in der Darstellungsart etwas davon ab<sup>384</sup>. Während nämlich beim europäischen Volksmärchen der Akzent auf der Handlung liegt, Personen nur isoliert und oberflächlich, Gegenstände und Lokalitäten nur sparsam und knapp beschrieben werden, erinnert *Lune et Orian* in diesen Punkten eher an eine andere Gattung, nämlich an den hochmittelalterlichen höfischen Roman. Hier findet sowohl eine viel eingehendere Beschreibung von Gegenständen und Örtlichkeiten<sup>385</sup>, als auch eine stärkere psychologische Tiefenschärfung der Figuren statt. Max Lüthi benennt die größere Wirklichkeitsnähe als ein Charakteristikum des semitischen Märchens<sup>386</sup>. Doch *Lune et Orian* passt auch ansonsten nicht ganz nahtlos in das daran anschließende Schema, das er mit Hilfe der Überlegungen Carl Wilhelm von Sydows beschreibt. Dieser hält für das „semitische Novellenmärchen“ neben der ungleichmäßigen und asymmetrischen Komposition ein weiteres Spezifikum fest: „Es verweilt gerne bei Einzelheiten, die für die Handlung unwesentlich sind, verlegt die Handlung in wirkliche Städte und Länder, gibt den handelnden Personen wirkliche Namen und hält sich oft sogar beim Geschlechtsregister der Helden auf“ (VON SYDOW 1927, 288).

*Lune et Orian* verweilt nun auch bisweilen bei Beschreibungen, die für die eigentliche Handlung unwesentlich sind. Doch weder ist die Erzählung Tamzas hauptsächlich in einer realen Topographie angesiedelt – wenn auch einige Namen wirklich existierender Städte in der Lebensgeschichte des Derwischs erwähnt werden – noch sind Namen und Familienstammbäume irgendwie mit der Realität verbunden. Die größere Wirklichkeitsnähe wird hier also nur durch die weniger holzschnittartige Beschreibung von Figuren und Interieurs hergestellt, kann demnach nicht als eine Anbindung der Erzählebene an real existierende Menschen und Orte verstanden werden. Diesbezüglich bleibt *Lune et Orian* vollkommen in einer wunderbaren Welt verortet und zeigt dadurch wieder eher eine Nähe zum europäischen Volksmärchen. Von diesem trennt es allerdings das nicht vorhandene glückliche Ende, denn Lune und Orian können ja durch die impulsive Reaktion des Kalifen nicht auf der Erde bleiben, sondern müssen in den verzauberten Himmelpalast zurückkehren, in dem Lune auf ihre Erlösung gewartet hatte. *Lune et Orian* passt also nicht in die herkömmlichen Schemata, sondern hat in eklektischer Weise an unterschiedlichen Traditionen teil. Daher erscheint es mir einmal mehr sinnvoll, eine vielleicht auf den ersten Blick ungewohnte

---

<sup>384</sup> Vgl. dazu LÜTHI 1962, 29f.

<sup>385</sup> Dies gilt bereits für viele literarische Zeugnisse des Frühmittelalters.

<sup>386</sup> LÜTHI 1962, 35.

Anleihe zu machen. Denn das Thema der Kommunikation, genauer gesagt des Wechselspiels von Reden und Schweigen, ist seinerseits ein wichtiges Motiv eines der bekanntesten höfischen Romane, nämlich Wolframs von Eschenbach *Parzival*<sup>387</sup>.

Das organisierende Zentrum von Wolframs Epos ist das Schweigen Parzivals auf Munsalvaesche. Die Grundsituation ist eine ähnliche hier wie dort. Ein unerfahrener Jüngling soll den Gram eines ganzen Hofstaates vertreiben. Denn nicht nur der Fischerkönig Anfortas ist „trûric“ (WOLFRAM 1200-1210, Kap.224, V.18), sondern auch sein Hofstaat wird mehrfach mit diesem Attribut belegt (zuerst 228, 26). Gleichmaßen strahlt die Melancholie Lunes auf ihren Vater, den Kalifen aus (TAMZA 1987, 13). Beide Jünglinge scheitern zunächst, und zwar aus einander entgegengesetzten Gründen. Der eine zeigt sein Mitleid nicht, der andere gibt ihm nach. Parzival erfährt in der Einsiedelei seines Onkels Trevrizent von der erlösenden Frage, die allein Anfortas' Leiden aufheben könnte: „sus lâsen wir am grâle/daz Anfortases quâle/dâ mit ein ende naeme,/swenn im diu vrâge quaeme“<sup>388</sup> (WOLFRAM 1200-1210, 484, 9ff).

Ganz anders Orian: Während der zweiten Probe trifft er drei Menschen, die seine Hilfe benötigen, und er hilft ihnen allen. Zwar werden ihm dadurch die unverzichtbaren Hilfsmittel zur Erfüllung der Aufgabe zuteil, doch besonders die zweite Hilfeleistung macht ihm bewusst, dass er, indem er sich zur Hilfe entschließt, Lune wohl einem der anderen Bewerber überlassen muss. Er hilft den Kindern einer schwer kranken Bäuerin ein ganzes Jahr lang dabei, die Felder zu bestellen, und sichert so ihr Überleben. Er zeigt keine Reue, ist sich aber der Auswirkung seiner Hilfsbereitschaft für sein eigenes Leben durchaus bewusst: „Mais comment pourriez-vous m'aider à gagner le royaume de Thébaidé? Les autres prétendants y sont certainement parvenus depuis longtemps!“<sup>389</sup> (TAMZA 1987, 59f). Es ist dabei nebensächlich, dass nicht die drei anderen Kandidaten ihm den Erfolg streitig machen, sondern dass die Prinzessin selbst ihrem Leiden erliegt; entscheidend ist, dass das Mitleid im Gegensatz zur Verfehlung Parzivals für die Retardierung der Narration und den zweiten Märchenzyklus im Sinne Propps sorgt. Im Epos führt gerade das nicht geäußerte Mitgefühl zu den Irrfahrten Parzivals und wird so zum retardierenden Element.

Doch es gibt auch für den zweiten Zyklus von Tamzas Märchen eine Parallelstelle bei Wolfram, nämlich die Episode um Parzivals Sohn Loherangrin. Diese ist der eigentlichen Handlung als Koda angefügt und erzählt das Schicksal des Schwanenritters, der in einem von Schwänen gezogenen Kahn in Antwerpen an Land geht, um die Königin von Brabant zu heiraten – so hatte es ihm der Gral aufgetragen. Davon wissen zwar die Leser, doch nicht die unglückliche Königin, der

---

<sup>387</sup> Es soll nicht unerwähnt bleiben, dass dieser Stoff bekanntermaßen vorher bereits von Chrétien de Troyes bearbeitet worden ist, dessen *Perceval* (CHRÉTIEN 1182/83) mir allerdings hier aufgrund des fragmentarischen Charakters als der weniger geeignete Vergleichstext erscheint, vor allem da die *Lohengrin*-Episode bei Chrétien fehlt.

<sup>388</sup> „Wir lasen also am Gral, die Qual des Anfortas könne durch eine Mitleidsfrage geendet werden.“

<sup>389</sup> „Aber wie könntet ihr mir dabei helfen, das Königreich Thébaidé zu gewinnen? Die anderen Bewerber haben die Aufgabe sicher längst gelöst.“

Loherangrin die Ehe nur unter einer Bedingung verspricht: „gevrâget nimmer wer ich sî:/sô mag ich iu belîben bî./bin ich ze iuwerr vrâge erkorn,/sô habt ir minne an mir verlorn“<sup>390</sup> (WOLFRAM 1200-1210, 825, 19ff). Dieses Frageverbot bricht die Königin von Brabant eines Tages und verliert dadurch ihren Gemahl, der sich in seinem Nachen nach diesem Bruch des Versprechens wieder aufmacht in die Gralsburg.

Auch bei Tamza führt der Bruch des Schweigens durch den alten Vater zum endgültigen Verlust von Tochter und Schwiegersohn. „Mais sachez que si vous interveniez durant mon récit vous perdrez tout espoir d'en connaître la fin“<sup>391</sup>, warnt der unbekannte Geschichtenerzähler den greisen Kalifen. Es ist bemerkenswert, dass diese Ankündigung nicht wirklich eintrifft, denn das Verschwinden der beiden Liebenden in den Himmelspalast wird ihm am Ende noch durch eine körperlose Stimme mitgeteilt, die sich über den im Kalifenpalast zurückgebliebenen Schleiern erhebt. Andererseits gibt es für die Rede dieser Stimme keine Schlusszeichen, so dass nicht abschließend zu klären ist, was sie auf der Handlungsebene dem Kalifen mitteilt und wo der Erzähler übernimmt und den Rest eventuell nur noch den Lesern zugänglich macht.

In einem sehr informativen Überblick über die unterschiedlichen Versionen des Lohe(ra)ngrin, hat Ulrich Wyss im Frageverbot eine kommunikationstheoretisch interessante Nähe zum ödipalen Drama entdeckt:

„Die Lösung des Sphinxrätsels zeigt eine außergewöhnlich wirksame (intellektuelle) Kommunikation, der daran geknüpfte Mutter-Inzest eine übertriebene (sexuelle) Kommunikation. Wenn wir nun den Lohengrin daneben halten, so ergibt sich, dass dieselben Elemente vorliegen, aber mit anderen Vorzeichen. Die sexuelle Kommunikation ist wirksam unter der Bedingung, dass die intellektuelle Kommunikation nicht stattfindet“ (WYSS 1979, 111).

Bei Tamza verhält sich die Sache noch ein wenig anders. Hier ist dem Vater das Frageverbot auferlegt und durch seine Frage (was Wyss mit *intellektueller Kommunikation* bezeichnet) verhindert er eine Hochzeit (*sexuelle Kommunikation*) auf Erden. Die Vereinigung wird in ein überirdisches Zaubereich, das *Palais des cent portes*, verlegt, dadurch aber nicht auf die gleiche Weise verhindert wie in der *Loherangrin*-Episode. Topographisch ist die Parallele allerdings schwer zu übersehen: Auch Munsalvaesche ist ein Schloss, das nicht aus eigener Kraft gefunden werden kann. Wenn der *oiseau du conte* Orian zum *Palais des cent portes* führen muss, so muss Parzival von Anfortas nach Munsalvaesche eingeladen werden. Loherangrin muss nicht eingeladen werden, er gehört ja selbst zur Gralsgemeinschaft, doch es ist klar, dass er nach der verhängnisvollen Frage nicht mehr aufgefunden werden kann und der Welt entzogen ist.

---

<sup>390</sup> „Fragt nie danach, wer ich bin! Solange Ihr nicht fragt, darf ich bei Euch bleiben. Fragt Ihr jedoch, dann endet unser Liebesbund.“

<sup>391</sup> „Doch wisset, dass, solltet ihr mich während meiner Erzählung unterbrechen, ihr alle Hoffnung verlöret, ihren Ausgang zu erfahren.“

Für Wyss markiert die Frage „die Grenze, an welcher sexuelle und intellektuelle Kommunikation voneinander getrennt werden“ (112). Das Frageverbot in Verbindung mit dem ödipalen Drama versinnbildlicht für ihn einen sehr allgemeinen (von Wyss mit der Mythenanalyse Lévi-Strauss' gestützten) „Schematismus der Unterwerfung des amorphen Verlangens unter eine Ordnung von Symbolisierungen und Bedeutungszwängen, die aber nicht in allen Kulturen in derselben Weise durch das Dreieck Vater-Mutter-Kind hindurch stattfinden muss“ (112).

Auch *Lune et Orian* transportiert eine solche Einhegung des Verlangens. In diesem Fall ist es allerdings eines der elterlichen Sorge. Insofern erinnert die Frage wieder eher an die Konstellation im *Parzival*, denn hier spielen sowohl das Vergessen des Leids der Mutter als auch das Unterlassen der Mitleidsfrage an den Oheim eine Rolle. Tamzas Anordnung nähert sich über das Frageverbot dem *Loberangrin*, über die Art der Frage aber dem *Parzival*. Das Interessante an diesem Amalgam ist zweifellos die Tatsache, dass damit die Verantwortlichkeiten in unüblicher Weise verschoben werden. Der Vater, der nicht nur im Ödipusmythos das Gesetz verkörpert, bleibt bei Tamza sehr passiv. Er ist es, der das Gesetz übertritt, nicht derjenige, der es macht. Im *Parzival* ist es der noch nicht gebildete Jüngling, der durch sein Unwissen die Verfehlung begeht, im *Loberangrin* die Ehefrau, die sich dem Gebot des Ehemannes widersetzt. Interessant ist weiterhin, dass anders als im *Loberangrin* das Paar durch die Übertretung des Frageverbotes nicht getrennt wird. Das Paar bleibt zusammen, wird aber der Welt, in der der Vater lebt, entzogen. Wenn es bei Tamza demnach um eine strukturell ähnliche Reglementierung des Verlangens geht wie im *Loberangrin*, dann betrifft sie nicht die Paarbeziehung, sondern die soziale Beziehung zwischen Vater und Kindern. Der Vater muss dem von den Kindern zwar nicht erlassenen, aber doch von ihnen vorgetragenen Gesetz gehorchen und schadet durch die Nicht-Beachtung letztendlich weniger ihnen als vielmehr sich selbst. Tamza bestätigt damit eher die Verhaltensregeln Gurnemanz', der Parzival durch seine Warnung vor überflüssigen Fragen überhaupt erst in die Situation auf der Gralsburg bringt. Die Frage trennt in *Lune et Orian* also nicht intellektuelle und sexuelle Kommunikation voneinander, sondern plädiert für Geduld und Beherrschung in der sozialen Interaktion. Dies wird unterstrichen durch die Art des Frageverbots: Es ist ja nicht absolut, sondern wird nur auf die Zeit der Erzählung Orians verhängt. Der Vater müsste den unbekannten Gast also nur nicht unterbrechen, er müsste die Tugend des Ausredenlassens beherzigen, um seine Tochter und seinen Schwiegersohn nicht zu verlieren.

Nimmt man überdies die Allegorese ernst, die der Erzähler am Ende von *Lune et Orian* vornimmt und in der er Orian mit dem Osten und Lune mit dem Westen identifiziert, erscheint die Intervention des gramgebeugten Vaters als zwar verständlich, aber unheilvoll. Die Instanz des Gesetzes, das sich nicht zurücknehmen kann, verhindert in der vorliegenden Konstellation die vollständige diesseitige Integration der beiden Liebenden. Osten und Westen haben kein Kommuni-

kationsproblem untereinander, so ließe sich folgern, sondern ein Problem der übertriebenen Vermittlung durch die Gesetzes- und Traditionsinstanzen. Bemerkenswert ist dabei die fast vollkommene Stummheit der Allegorie des Westens. Doch man muss diese Allegorese nicht mitgehen, um das spezifische Kommunikationsmodell zu verstehen, das Tamza zeichnet. Es besteht in einem milden, doch dezidierten Tadel der Gesetzesinstanz, die die Altvorderen darstellen. Das Frageverbot kommt bei Tamza demnach „ohne Ödipus aus“ und unterscheidet sich in diesem Punkt von der *Loherangrin*-Episode in der Deutung durch Ulrich Wyss (112). Dennoch hat das Frageverbot auch bei Tamza eine reglementierende Wirkung, wenn sie sich auch erkennbar nicht auf ödipales Drama, Exogamiegebot o.ä. bezieht. Ihr Skopus scheint mir eher auf einer Kritik bestimmender Familienstrukturen zu liegen, wenngleich sie auch im vorliegenden Fall eher in großer Sorge als in erdrückenden Vorschriften bestehen.

Im Grunde ist schon der Tod Lunes ein Hinweis auf dieses Arrangement. Bis hierhin nicht ein einziges Mal zu Wort gekommen, stirbt sie an der – märchentypischen – Abfolge von Proben, die ihr Vater den Kandidaten auferlegt. „Si je n'étais tenu par mes engagements, c'est à toi que je donnerais ma fille“<sup>392</sup> gesteht der Kalif Orian bereits nach der ersten Prüfung (TAMZA 1987, 56). Das strenge Befolgen der eigenen Verfahrensregeln führt zum Bestehen auf der zweiten Aufgabe und somit zum Verlust der Tochter. Die eigenen Regeln zu wichtig zu nehmen ist also die Verfehlung des Kalifen, die das Unglück in *Lune et Orian* verursacht, insofern wieder nicht unähnlich der Verfehlung Parzivals, dem die ritterlichen Verhaltensregeln, die er von Gurnemanz gelernt hat, wichtiger sind als das eigene Erkenntnisinteresse und vor allem die Sorge um das Gegenüber, den siechen Fischerkönig Anfortas. Das Gebot der Menschlichkeit wird von Parzival nicht erfüllt.

Ebendies lässt sich auch der Kalif zuschulden kommen: „Ne cherchez pas à découvrir nos visages quels que soient les frémissements de votre cœur si vous ne voulez pas nous perdre“<sup>393</sup> (74). Im Gegensatz zu seinen eigenen Regeln im ersten Teil der Erzählung Tamzas, übertritt der Kalif diese Regel, die von dem vermeintlich Fremden aufgestellt wird. Wenn der Kalif im ersten Teil also dem eigenen Verbot den Vorrang gibt vor dem eigenen Gefühl, so ist es hier umgekehrt: Das fremde Verbot verliert gegen die auffallenden Gefühle väterlicher Sorge. Strukturell ist beide Male die stumme Tochter Opfer. Tamza gibt durch diese Anordnung weder dem Gefühl, das zur Übertretung rät, noch dem Gesetz den Vorzug, sondern arrangiert seine Geschichte so, dass jede Seite einmal die Überhand behält. Was sich nicht unterscheidet ist die Lokalisierung der dominanten Instanz. In beiden Fällen liegt sie beim Vater.

---

<sup>392</sup> Wenn ich nicht durch meine eigenen Regeln gebunden wäre, gäbe ich dir meine Tochter zur Frau.“

<sup>393</sup> Versucht nicht unsere Gesichter zu entschleiern, wie groß auch immer die Erschütterung Eures Herzens sein mag, wenn ihr uns nicht verlieren/verdammen wollt.“ Interessant ist hier auch die in der Übersetzung nicht wiedergegebende Doppelbedeutung von *perdre qqn.*

Stephen Greenblatt geht bei seiner Betrachtung der Funktion des Wunderbaren für den europäischen Kolonialismus einem Mechanismus auf den Grund, den er „*Reproduktion und Zirkulation mimetischen Kapitals*“ nennt (GREENBLATT 1991, 15). Damit bezeichnet er „Repräsentationen, Bilder und Techniken zur Bildproduktion“ (16), die von den Entdeckern entweder *in* die kolonisierte Welt oder aber als fertige Produkte *aus* dieser nach Hause gebracht wurden, um den Daheimgebliebenen die wunderbaren Entdeckungen anhand von Bildmaterial anschaulich machen zu können. Kapital nennt er das Ganze, weil er zum ersten eine enge Beziehung zwischen dem Aufkommen des modernen Kapitalismus und Entdeckungsreisen sieht, die vordringlich deshalb angestrengt wurden, um neue Reichtümer zu heben und diese in den heimischen Warenzirkel zu integrieren und weil er zweitens die Tendenz sieht, die Bildproduktion in Archiven, Bibliotheken und ähnlichen Instanzen zu sammeln und sie so zu einem Fundus und zu einer Stütze für die Herrschaft über eben diese Produktion zu machen. Diejenigen, die über diesen Fundus verfügen, können auch über seine Verbreitung oder Verknappung entscheiden. Dies führt zur dritten Begründung des Begriffs. Greenblatt möchte mit ihm darauf hinweisen, dass Repräsentation nicht nur gesellschaftliche Verhältnisse abbildet, sondern sie auch selbst verkörpert. Repräsentationen sind nicht einfach nachträgliche Produkte oder Abbildungen, sondern auch Produzenten oder projektive Muster von Wert- und Standeshierarchien.

Schon an dieser Stelle kann man demnach eine Verbindung von Greenblatts Überlegungen zu Lachmanns Theorie der Phantastik ausmachen, die darin besteht, dass Bildbestände in eklatanter Weise bestimmten ökonomischen Gesetzen unterliegen und also nicht einfach irgendeine Realität abbilden. Repräsentationen sind mit einer starken Suggestionskraft versehen, die praktisch nicht unterlaufen werden kann. Man muss versuchen, sie von seiner jeweiligen Position aus anzuzupfen, wenn man von ihr zu profitieren wünscht. Es ist leicht einzusehen, dass der dominante Diskurs dabei einen deutlichen Vorteil besitzt, denn seine Bildbestände und Werthierarchien müssen von alternativen Diskursen erst ausgetauscht oder umcodiert werden. Solange das nicht geschehen ist, reproduziert er sich ganz von allein. Mit Abweichungen wie den in der Phantastik beschriebenen Elementen wird zunächst versucht, sie ins eigene Schema zu integrieren. Dinge oder Verhaltensweisen, die unverständlich erscheinen, werden innerhalb der bestehenden Repräsentationspraxis semiotisiert, mit den tradierten Bildbeständen in Beziehung gesetzt und damit von ihrer Andersartigkeit gereinigt, so dass sie ihr Bedrohungspotential für die bestehende Ordnung verlieren, ja sogar von ihr aufgenommen und verwendet werden können. Dem Erosionsprozess

der alternativen Diskurse arbeitet gewissermaßen ständig ein Konsolidierungsprozess des herrschenden Diskurses entgegen.

So kommt auch Greenblatt zu seiner zentralen Definition einer europäischen Repräsentationspraxis. Die Entdecker der frühen Neuzeit „verfügten sämtlich über eine entwickelte, komplexe und vor allem bewegliche Herrschaftstechnologie: Schrift, Navigationsinstrumente, Schiffe, Kriegspferde, Kampfhunde, solide Rüstungen und hochwirksame, tödliche Waffen wie z.B. das Schießpulver“ (20). Es ist äußerst aufschlussreich, wie stark Greenblatt das Element der Beweglichkeit für seine Argumentation macht. Illustrieren lässt sich dies sehr gut an seiner Auseinandersetzung mit der These Tzvetan Todorovs, dass die Überlegenheit der Europäer gegenüber den Azteken sich maßgeblich aus ihrem Gebrauch der Schrift speiste<sup>394</sup>, da diese „zu einer genauen Repräsentation (und damit zu einer strategischen Manipulation) der schriftlosen Kultur“ befähigte (24). Greenblatt widerspricht dieser Auffassung, indem er bestreitet, „dass sich die Schrift in den frühen Begegnungen zwischen den Völkern Europas und der Neuen Welt als ein besonders erfolgreiches Werkzeug zur genauen Wahrnehmung oder wirksamen Manipulation des Anderen erwiesen hätte“ (24). In seinen Untersuchungen dieser frühen Begegnungen ist vielmehr ein anderes Element dominant: die Verwunderung über das Fremde, das kulturell Andere.

Während dieses Element in den Tagebüchern Christoph Kolumbus' dabei eher zur Überbrückung von Nichtverstehen dient, kann Greenblatt auch ein Beispiel nennen (den Reisebericht des französischen Geistlichen Jean de Léry), in dem die Verwunderung dem Bösen angenähert wird<sup>395</sup> – ein Sachverhalt, der uns schon aus der Theorie der Phantastik bekannt ist, wo sie bisweilen in der Nähe des Exzesses oder der Krankheit gesehen wurde. An beiden Beispielen, sowohl den Tagebuchaufzeichnungen Kolumbus' als auch der Anekdote Lérays, lässt sich zeigen, wie der Entdeckerdiskurs unbekannte Elemente in das eigene semantische Schema überführt. Das geschieht z.B. bei Kolumbus mit nonchalanter Selbstverständlichkeit: Er bringt es fertig, innerhalb eines einzigen Absatzes mehrfach den Inhalt der Worte eines Häuptlings in seine Sprache zu übersetzen und gleichzeitig sein absolutes Nichtverstehen zum Ausdruck zu bringen<sup>396</sup>.

---

<sup>394</sup> Vgl. TODOROV 1982, 104ff: Todorov bindet in seinem Argument die Schrift an die Fähigkeit zu improvisieren (deshalb nennt sie Greenblatt, Todorov zitierend, auch eine *bewegliche Herrschaftstechnologie*), während die orale Tradierungspraxis der Azteken dazu führte, dass jedes Ereignis in eine göttliche Ordnung und einen Plan der Vorsehung eingepasst wurde. Er konstatiert des weiteren ein unterlegenes symbolisches System bei den Azteken, „comme s'ils confondaient le représentant avec ce qu'il représente“ (201). Die diesbezüglichen Beobachtungen von Zeitgenossen hinsichtlich der rituellen Praxis werden eingeführt mit einer Absenz der Schrift bei den Azteken, die als symbolisches System eine Distanz voraussetzt, die den Azteken zu fehlen scheint.

<sup>395</sup> Vgl. GREENBLATT 1991, 28. Diese Textstelle wird im folgenden auch als erste Anekdote Lérays bezeichnet. Zum Status der Anekdote für den *New Historicism*, vgl. BABLER 2001a, 19.

<sup>396</sup> Vgl. GREENBLATT 1991, 26. Dass diese Art des vorgeblich direkten Zugriffs auf das offenbar Unverständliche auch in aktuellen Texten über die Situation von Ausländern in Deutschland vorhanden ist, hat Arlene Teraoka gezeigt. Indem sie Texte von Max von der Grün, Günter Wallraff und Paul Geiersbach auf ihre Darstellung des Fremden hin untersucht, gelingt es ihr zu zeigen, dass die ersten beiden vorgefertigte Bilder des „Türken“ präsentieren, während allein Geiersbach seine eigene Verwirrtheit zulässt und dokumentiert (TERAOKA 1989, 125). Die Stärke



Die Verwunderung, so Greenblatt im Bezug auf Albertus Magnus, „ist ein absolut zwingender, ein Grund- oder Primäraffekt“ (31). Das Entscheidende an ihr ist die innere Reaktion auf die äußere Welt. An einer zweiten Anekdote aus den Aufzeichnungen Lérys, in der der Geistliche sich ganz von der Musik einer Zeremonie, die er zunächst als „Hexensabbat“ identifiziert (31/33), überwältigen lässt, erläutert Greenblatt diesen Gedanken. Es handelt sich bei dieser Anekdote Greenblatts Einschätzung nach gerade nicht um eine Form der Distanzierung von der – teuflischen – Zeremonie mit Hilfe des ästhetischen Genusses, sondern um eine radikale Dekontextualisierung, d.h. eine Befreiung des Geschehens sowohl aus dem heidnischen als auch aus dem christlichen Kontext, die es ihm erlaubt, sich dem Phänomen ganz und gar affektiv zu nähern. Lérys Erlebnis ist somit das erste Beispiel für ein Verstehen ohne Besitzergreifung, das den positiven Fluchtpunkt für Greenblatts Darlegungen bildet. Im Gegensatz zur Besitzergreifung ohne Verstehen, wie sie ganz wörtlich die Landnahme Christoph Kolumbus' darstellt, wird in Lérys zweiter Anekdote auf eine Semantisierung des Erlebten verzichtet. Ihr phantasmatischer Gehalt wird gewissermaßen erhalten, indem sie den konkurrierenden Bedeutungssystemen – dem heidnischen und dem christlichen – letztlich entzogen bleibt. Das Erlebnis wird auf der affektiven Ebene belassen.

Die Verwunderung hat, so fährt Greenblatt fort, immer zwei Seiten: zum einen schlägt sie den Menschen, der sie erlebt, ganz und gar in ihren Bann, sie ist spontane Reaktion, die eine affektiv überwältigende Wirkung zeitigt. Andererseits ist sie stets konnotiert mit Gefahr, Lähmung des Geistes. Das Unbekannte führt sowohl zum Wunsch es kennen zu lernen, d.h. seine Unbekanntheit zu überwinden, als auch zu Angst vor dem, was man zunächst nicht einzuordnen vermag. Für die Verwunderung gilt daher dasselbe wie für die phantastischen Elemente in der Literatur: in Maßen sind sie anregend, doch sie bergen in sich dauerhaft die Gefahr, ins Exzessive abzurutschen und so den menschlichen Geist zu korrumpieren.

Weitab von diesen Übertreibungen müssen sich deshalb die rhetorischen Strategien bewegen, die im Diskurs der Entdecker die neue Welt beschreiben sollen. Greenblatt gibt mehrere Komponenten an, die dieses Maßhalten im Wunderbaren erlauben. Zunächst ein sachlicher Erzählstil, der sich von vornherein als einfacher Augenzeugenbericht zu erkennen gibt. Außerdem werden die Schilderungen wunderbarer Wesen und Welten durch die antiken Autoren als Bildbestand aufgerufen und als Folie für die eigenen Erlebnisse benutzt. Léry gibt z.B. an, dass er, nachdem er in der Neuen Welt gesehen hat, was er gesehen hat, nun ein anderes Urteil über Plinius habe. Greenblatt zieht daraus die Konsequenz, dass

---

seines Ansatzes besteht für Teraoka gerade in der Akzeptanz der Heterogenität der türkischen Population: die geschilderte Familie ist nicht „*the* Turkish family, but *a* Turkish family“ (120).

„die Entdeckung der Neuen Welt [...] einerseits die antiken Autoren [entwertete], die von diesen Ländern keine Ahnung hatten, aber indem sie zugleich die Möglichkeit eröffnete, dass die vermeintlich krassen Übertreibungen und Lügen der Alten in Wirklichkeit nüchterne Darstellungen eines radikal Anderen waren, verlieh sie andererseits den klassischen Berichten über Ungeheuer eine neue Brisanz.“ (38)

Durch den Entdeckerdiskurs gewinnen also alte Berichte, die bisher als haltlose Übertreibungen gegolten hatten, eine neue Plausibilität und werden in den Bildbestand als möglich integriert. Umgekehrt werden die Vorstellungen vom Wunderbaren dazu genutzt, neue Erfahrungen zu beschreiben. Das Wunderbare in seiner Gestalt des Möglichen erlaubt es, auch Unmögliches oder vollkommen Unverstandenes in die eigene Vorstellungswelt zu integrieren. In den beiden von Greenblatt besprochenen Anekdoten aus den Berichten Lérys taucht das Wunderbare somit in einer doppelten Funktion auf. In der ersten Passage, wo sich Léry vom Geschehen distanziert, wird die exzessive, krankhafte und fehlgeleitete Seite des Wunderbaren aufgerufen; in der zweiten Passage, wo sich Léry dem Geschehen ausliefert, scheint zusätzlich die Möglichkeit der Faszination von einer unbekannten Realität auf, die auf diese Weise mit dem eigenen Bedeutungssystem in Verbindung gebracht werden kann. Die Kategorie der Verwunderung ist insofern höchst beweglich und unspezifisch. Sie dient als erste Bezeichnung eines unbekannten Ereignisses und erlaubt es dabei, dieses später noch auf der eigenen Werteskala an beliebiger Stelle einzuordnen. Es kann in Gänze abgelehnt werden (erste Textstelle bei Léry) oder einfach in die eigene Vorstellungswelt integriert werden (Kolumbus) oder irgendwo dazwischen eingeordnet werden (zweite Textstelle bei Léry). Diese Operationalisierung des Wunderbaren stimmt mit der Beschreibung der Verwunderung sowohl im zeitgenössischen philosophischen Diskurs, wo sie z.B. bei Descartes und Spinoza „dem Wissen um Gut und Böse vorangeh[t]“, als auch in der Antike überein, wo sie „der Erkenntnis schlechthin vorangeh[t]“ (41).

Aus dem reichhaltigen Material, das Stephen Greenblatt als Illustration für die Rolle des Wunderbaren bzw. der Verwunderung bei der Kontaktaufnahme mit den Menschen der Neuen Welt anführt, möchte ich hier nur einige Beispiele für den Komplex der Verständigung eingehender betrachten. Da ist zunächst die schon mehrfach von mir angesprochene Landnahme durch Kolumbus. Greenblatt erinnert an die erstaunliche Tatsache, dass Kolumbus ja eigentlich glaubte, in Indien zu sein, als er in Amerika eintraf. Es ist deshalb – und weil die Dokumentenlage über Kolumbus' Mission recht dürftig ist – ziemlich verwunderlich, warum er überhaupt damit begann, von den neuen Ländern Besitz zu ergreifen. Gesichert scheint zu sein, dass er von der spanischen Krone den Auftrag hatte, mit dem Großkhan Kontakt aufzunehmen, die Missionierung vorzubereiten und außerdem „gewisse Inseln und Festland im ozeanischen Meer zu entdecken und zu

gewinnen“ (89)<sup>397</sup>. Ob die spanische Eroberungspolitik in der Tat so naiv war zu glauben, man könne China und Indien mit drei Schiffen, die nicht einmal Kriegsschiffe waren, erobern, wird von Greenblatt nicht abschließend beantwortet, wobei er auf Studien verweist, die diese Möglichkeit nahe legen<sup>398</sup>. Höchst aufschlussreich ist jedenfalls die Art und Weise, wie diese Inbesitznahme vonstatten ging, nämlich durch eine Reihe von Sprechakten. Doch wie konnten diese Sprechakte funktionieren, wenn doch die Eindringlinge und die Einheimischen wechselseitig ihre Sprachen nicht verstanden?

Die Antwort, die Greenblatt gibt, verblüfft zunächst: die Sprechakte funktionierten nur ihrer Form halber, sie blieben an ein Repräsentationssystem gebunden, das tausende von Kilometern entfernt gebräuchlich war. Die Adressaten von Kolumbus' Sprechakten sind in der Alten, nicht aber in der Neuen Welt zu finden<sup>399</sup>. Daher müssen die Sprechakte auch nicht in Gegenwart irgendwelcher Einheimischer, aber ganz sicher in Gegenwart des Schiffsschreibers erfolgen, der die mündlichen Äußerungen für die spanische Krone schriftlich festhält und somit ihre Authentizität verbürgt (94). Die Schrift ist hier also in einer anderen Hinsicht von Bedeutung als in der oben von Tzvetan Todorov vorgeschlagenen. Sie ermöglicht es, die Sprechakte Kolumbus' notariell beglaubigt festzuhalten und ihren genauen Wortlaut nach der Rückkehr des Entdeckers in Europa bekannt zu machen, dem Diskursuniversum, auf das sich der ganze Formalismus der Landnahme eigentlich und ausschließlich bezieht (99). Wenn einmal Einheimische zugegen sind, nimmt Kolumbus die Besitzergreifung dennoch als vollzogen an, da ihm nicht widersprochen wird – eine phantastische Begründung vor dem Hintergrund, dass sich die beteiligten Parteien, wie Greenblatt es ausdrückt, „gar nicht im selben Diskursuniversum befinden“ (97). Aber wie gesagt richten sich die Sprechakte nicht an die andere Partei, sondern ans ferne Europa, wo natürlich, mangels Anwesenheit, auch niemand widersprechen kann.

Die gesamte Zeremonie spielt sich demnach auf einer rein formalen und auf einer imaginären Ebene ab. Die „Wahrheit“ und „Rechtmäßigkeit“ seines Handelns sieht Kolumbus allein durch die Wahrung der in seinem Diskursuniversum gängigen Formalismen gewährleistet (94). Der fiktive Status einer so erzeugten Wahrheit könnte nicht deutlicher hervortreten. Greenblatt weist darauf hin, dass auch unter Kolumbus' Zeitgenossen dieses Vorgehen eines leeren Formalismus nicht unwidersprochen geblieben ist<sup>400</sup>. Kolumbus hat späterhin dann auch einen sehr viel größeren Akzent auf den Status der Eroberung gelegt und sich von der rein formaljuristischen Inbesitznahme der neuen Länder distanziert (108). Doch diese Vorgehensweise musste ihrerseits mit

---

<sup>397</sup> Greenblatt zitiert hier das Reisetagebuch Kolumbus'.

<sup>398</sup> Vgl. GREENBLATT 1991, 89 bzw. 251f (Fn.117).

<sup>399</sup> Vgl. auch TODOROV 1982, 72: „l'important est que le texte soit recevable par les contemporains, ou qu'il ait été cru tel par son producteur.“

<sup>400</sup> Vgl. z.B. die Stellungnahme Francisco de Vitorias zit. nach GREENBLATT 1991, 100f.

einem guten moralischen Grund bemäntelt werden, denn da die Einheimischen sich den Entdeckern ja nicht feindselig genähert hatten, wäre eine kriegerische Handlung ihrerseits in Europa nicht gut angekommen. Kolumbus rekuriert deshalb auf die Religion, unterstellt, die Einheimischen hätten ein Eigeninteresse daran gehabt, ihr Land von den Spaniern erobern zu lassen. Die Tauschaktionen, die nicht nur von Kolumbus, sondern im gesamten Entdeckerdiskurs häufig als radikal ungleich zugunsten der Europäer beschrieben werden, werden in diesem Zusammenhang zu einer Art Ablasshandel. Die Versklavung der indigenen Bevölkerung geschieht zu deren eigenem Wohl und mit deren unterstellter Zustimmung (113f). „Die rhetorische Leistung des christlichen Imperialismus besteht demnach darin, die Umwandlung von Waren mit der Bekehrung von Seelen zu verbinden“ (112), schreibt Greenblatt und lenkt so die Aufmerksamkeit auf die wundersame Konvertierbarkeit von ökonomischen Werten – seien es nun Waren, Gold oder eben verschleppte und versklavte Menschen – in Seelenheil im christlich-imperialistischen Diskurs (112).

Das Spezifikum der rhetorischen Strategie Kolumbus' besteht nun nach Greenblatt genau in diesem Zweischnitt bzw. in dieser Verbindung von juristischem Diskurs und dem Diskurs des Wunderbaren, bei dem sowohl auf rhetorisch-ästhetische als auch auf religiöse Implikationen zurückgegriffen wird:

„Die juristische Erklärung konnte im Geiste eines radikalen Formalismus erfolgen, aber dieser Formalismus ließ zugleich eine Gefühls- und Geistesleere zurück, ein Loch, das jeden Leser dieses besitzergreifenden Diskurses zu Gelächter oder Tränen rühren und an der Legitimität des spanischen Rechtsanspruchs zweifeln lassen musste. [...] Das Wunder der göttlichen Schenkung legitimiert den Rechtsakt, aber transzendiert ihn auch. [...] Das juristische Ritual vermag keinen Rechtstitel zu begründen und das Wunderbare kann keinen Besitz verleihen, aber durch die Verknüpfung der beiden heben sich ihre Mängel wechselseitig auf und sowohl Rechtsanspruch wie Gefühl werden gestärkt.“ (126f)

Die ständige Verwendung des Ausdrucks *maravilla* durch Kolumbus hält Greenblatt demzufolge nicht für einen Zufall, sondern für eine gezielte rhetorische Strategie. Durch die Berufung auf das Wunder soll eine tiefere Verständnisebene evoziert werden, als sie die sprachliche darstellt. Es bemäntelt eine nicht stattfindende Kommunikation, geleerte Zeichen, eine Sprache, die je nach dem angestrebten Ziel mit Bedeutung verbunden werden kann. „Das Wunderbare“, so noch einmal Greenblatt, „hat für Kolumbus die Funktion eines flexiblen Konversionsmittels [...] zwischen Außen und Innen“ (119), d.h. es flexibilisiert das Verhältnis von Repräsentation und Repräsentiertem, von Form und Inhalt. Seine Kraft liegt gerade darin, dass es einen Sachverhalt solange in der Schwebe hält, bis er in das gewünschte Repräsentationssystem integriert werden kann. Es suspendiert die gewohnte, vertraute, bekannte Zuordnung eines Zeichens zu seinem Sinn, leert es und macht es so bereit für seine Integration in ein alternatives semiotisches System.

Dies belegt auch der Umgang der Entdecker mit der Sprachbarriere. Greenblatt demonstriert zunächst an Kolumbus, wie dieser auf seiner Reise von Anfang an konsequent alles, was ihm begegnet, in Zeichen verwandelt. Es gibt für ihn nichts als durchsichtige Zeichen oder unbedeutendes Chaos. Zeichen sind dazu da, um ein Wissen, das bereits vorhanden ist, zu bestätigen. Sie sollen nur innerhalb eines bekannten Systems gedeutet werden, keine neuen Erkenntnisse liefern. „Das Zeichen, das Kolumbus nicht einbürgern kann, das irreduzibel fremd oder opak ist, befindet sich auf dem besten Wege, seinen Status als Zeichen zu verlieren“ (138). Es ist daher auch nicht verwunderlich, dass Kolumbus die Einheimischen, auf die er trifft, mit den Papageien vergleicht, die auf ihren Inseln umherfliegen. Sie werden von ihm als *tabula rasa* wahrgenommen, die außerordentlich begabt dafür zu sein scheinen, das Seelenheil, das die Spanier ihnen bringen, aufzunehmen<sup>401</sup>.

Die sprachlichen Unterschiede – und wie wir heute wissen sind sie erheblich – zwischen den einzelnen Indianerstämmen nimmt Kolumbus zunächst nicht wahr. Er – und mit ihm eine Vielzahl der frühneuzeitlichen Entdecker – glaubt wenigstens bei seiner ersten Reise fest an eine weitgehende Universalität wenigstens der Gebärdensprache und erkennt somit auch deren Aufladung mit bestimmten, kulturell geprägten Bildbeständen<sup>402</sup>. Unter diesem Vorzeichen stehen die ersten Kontaktaufnahmen mit den Einheimischen. Die Europäer leugnen in diesen Zusammentreffen einfach die Sprachbarriere. Es existiert im Entdeckerdiskurs, wie Greenblatt ihn vorführt, ein ziemlich bruchloser Übergang zwischen Verwunderung und anschließender Integration des Objektes dieser Verwunderung in das eigene semiotische System. Dies verdanken die Europäer sowohl seiner ungeheuren Beweglichkeit, verbunden mit einer Fähigkeit zur Improvisation, die es erlaubt, unbekannte Zeichen so lange zu wenden, bis sie in ein bekanntes Bild passen (142).

Dabei beweist Kolumbus eine bemerkenswerte Bereitschaft zu Paradoxien und argumentativen Inkonsistenzen: Einmal erkennt er bei den Einheimischen bestimmte Formen gesellschaftlicher Ordnung (107), dann werden sie wieder zur kulturlosen Menge, die nur noch mit der eigenen Kultur bespielt werden muss. Einerseits sind die Einheimischen die Ebenbilder der Entdecker, mit denen wie selbstverständlich in einer als universal angenommenen Sprache gesprochen wird, andererseits sind sie die beschriebenen *tabulae rasae*, die nur imitieren, nicht wirklich begreifen können (148). „Die Europäer und auch die Dolmetscher extrapolierten die Bruchstücke, die sie verstanden oder zu verstehen meinten, zu einer zusammenhängenden Geschichte und glaubten am Ende, es sei diese Geschichte gewesen, die man ihnen tatsächlich erzählt habe“ (149). Unver-

---

<sup>401</sup> Dieses Bild deckt sich in auffälliger Weise mit dem von Čapeks Molchen, die ebenfalls eine Kolonisationsgeschichte erzählen, vgl. ČAPEK 1936.

<sup>402</sup> Greenblatt weist darauf hin, dass Kolumbus hierin der Überzeugung Augustinus' und Quintilians folgt, die dieser unter dem Stichwort der *chironomia* verhandelt (145).

ständnis wurde als Form des Mangels angesehen, den man einzig auf Seiten der Indigenen in Anschlag zu bringen bereit war.

Vor diesem Hintergrund wird auch begreiflich, wie die Europäer ihr – real ja existierendes – Verständnisdefizit zu beheben versuchten. Die fremde Sprache zu lernen war, angenommen man erkannte diese Notwendigkeit überhaupt an, was, wie erwähnt, nicht selbstverständlich war<sup>403</sup>, für das überlegene Selbstbild der Europäer nicht tragbar, denn Lernen ist im zeitgenössischen pädagogischen Diskurs ausschließlich an ein bestimmtes Lebensalter gebunden: die Kindheit (160f). Also versuchte man die Indigenen, die, da sie sich nicht wehren konnten, leichter zu infantilisieren waren, zum Erlernen der eigenen Sprache zu bringen – was ja ohnehin nur zu deren Vorteil geschah, da sie somit dem christlichen Glauben leichter zugänglich gemacht werden konnten, was ihrem Seelenheil zugute kam. Die Europäer fingen also damit an, gezielt Einheimische zu entführen<sup>404</sup>.

Diese Vorgehensweise ist aber nicht nur moralisch zweifelhaft, worauf bei Kolumbus ohnedies nicht reflektiert wird, sondern sie birgt auch eine Gefahr, die Greenblatt deutlich benennt: „An welchem Punkt beginnt der Einheimische, der in die europäische Sprache und ins europäische Tauschsystem eingeführt wurde, zu begreifen, dass sein Volk ausgeplündert wird?“ (166). Die Dolmetscherfunktion bringt eine Aneignung kultureller Kompetenzen mit sich, die die fremde Kultur für die Indigenen nicht mehr als verwunderlich und unbegreiflich erscheinen lässt, sondern die die eigennützigen und respektlosen Motive der Entdecker entlarvt. Der Diskurs der Entdecker enthüllt deutlich die doppelte Strategie, die mit dieser Figur verbunden ist. Zum einen wird stets der missionarische und also aus europäischer Sicht wohlthätige Charakter der Entführungen herausgestrichen; zum anderen werden die ökonomischen Motive und das Phantasma des ungleichen Gabentauschs nicht verschwiegen. Sie sind ein Signal an das europäische Publikum und unterstreichen die Geschicklichkeit und die Gerissenheit der Eroberer. Zugleich wird die so forcierte Ausbeutung durch die Vorliebe der Indigenen für wertlosen Tand gerechtfertigt. Aus ihr wird eine kindliche Oberflächlichkeit abgeleitet, die den wahren Wert der Dinge noch nicht zu erkennen imstande ist. Daraus ergibt sich wiederum die Rechtfertigung für die Bekehrung. Die Idee eines relativen Wertes wird in dieser Argumentationsfigur wohlweislich ausgespart. Gleich-

---

<sup>403</sup> Notwendig wurde die bessere Kommunikation durch offensichtliche Fehldeutungen bestimmter Zeichen, die zu Missverständnissen führten, die ihrerseits die angestrebten Handelsbeziehungen behinderten. Und Kolumbus' Mission hatte ja vordringlich wirtschaftliche Ziele. Außerdem entwickelte sich der radikal ungleiche Gabentausch zu einer richtiggehenden Obsession der Europäer (168).

<sup>404</sup> Auch hier liegt eine Parallele zum zeitgenössischen Diskurs, die sich mit Teraoka belegen lässt. „They speak, we learn to listen“ (TERAOKA 1989, 127) ist die Maxime, der Paul Geiersbach in seiner Reportagetätigkeit folgt, auch um den Preis des partiellen Unverständnisses. Bei Kolumbus, aber eben auch bei von der Grün und Wallraff läuft die *Verständigung* in umgekehrter Richtung: der Westeuropäer spricht und die Indigenen bzw. die Einwanderer sind es, die zuhören und lernen, oder es ist überhaupt irrelevant, was sie sagen, wie Teraoka eindrücklich an Wallraffs Text zeigt: „With the confrontation between Adler and his Turks [...], it does not matter what the six Turkish men have to say – indeed, they could speak some nonsense language and would serve Wallraff equally well“ (117).

zeitig wird der Überzeugungskraft der eigenen wohltätigen Vorgehensweise offenbar nicht so sehr vertraut, dass man sich sicher ist, der indigene Dolmetscher werde die Motive ebenso gut heißen wie man selbst. Die Solidarität mit den Einheimischen, der Hinweis auf die ausbeuterische Absicht der Europäer, nicht kontrollierbar in die angeblich wortgetreue Übersetzung eingebracht, wird den Indigenen selbst nun wiederum als moralische Verfehlung angerechnet (166).

Die interkulturellen Kontakte, so lässt sich zusammenfassend feststellen, bieten vor allem Raum für die eigenen Phantasmen. Es findet keine ernsthafte Bemühung um Austausch oder um das Verständnis fremder Gebräuche statt. Über die rhetorische Figur des Wunderbaren wird das betreffende Element vielmehr zunächst in eine unverständliche Sphäre entrückt, um in dieser vollständigen Sinnentleertheit dann in das eigene semiotische System überführt werden zu können. Das europäische System wird auf vielen Ebenen (sprachlich, religiös, ökonomisch) als universal intelligibel angesehen. Diesbezügliche Ungleichheiten werden den Indigenen als kindliches Unverständnis zugerechnet. Eine Anerkennung möglicher gleichwertiger Alternativen, eine grundsätzliche Anerkennung der Differenz semiotischer Systeme wird nicht geleistet. Der europäische Repräsentationsdiskurs, wie Stephen Greenblatt ihn schildert, erscheint als homogenisierende Bedeutungsmaschinerie.

Es wird nun darauf ankommen, die Überlegungen zur Rolle des Wunderbaren für die Interpretation eines Textbeispiels zu nutzen. Dabei wird das Hauptaugenmerk darauf liegen erstens humorvolle, parodistische Elemente sowie Elemente der sprachlichen Geschliffenheit in ihrer Verbindung mit dem Wunderbaren auszumachen und zu analysieren; zweitens soll gefragt werden, ob der von Greenblatt beschriebene rhetorisch-strategische Einsatz des Wunders für die Analyse des von mir ausgewählten Textes fruchtbar gemacht werden kann.

### *Das Wunder der Kommunikation. Die Brücke vom goldenen Horn*

Wie schon bei der Besprechung von Driss Chraïbis Roman *L'inspecteur Ali* steht diese Arbeit vor dem Problem, dass die Sekundärlage zu Emine Özdamars *Die Brücke vom goldenen Horn* ausgesprochen dürftig ist, wohingegen der Autor bzw. die Autorin insgesamt große Aufmerksamkeit genießt. Özdamars Romanerstling *Das Leben ist eine Karawanserei* ist im Gegensatz zur *Brücke vom goldenen Horn* nicht nur von den Feuilletons, sondern auch vom wissenschaftlichen Diskurs relativ ausführlich wahrgenommen worden. Es kann also auch hier geschehen, dass ich gegebenenfalls bei meiner Kritik mit dem Umgang von Texten Özdamars auf Aufsätze verweisen muss, die sich gar nicht mit dem Roman beschäftigen, den ich hier analysiere. So schwer diese Vorgehensweise zu vermeiden ist, wenn überhaupt etwas zur Rezeption der Autorin Özdamar gesagt werden soll, so rechtfertigungsbedürftig ist sie vor dem Hintergrund meiner Kritik an der homogenisierenden

Klammer, die Werk- und Autorbegriff bilden. Aber genau hier liegt auch das vielleicht stärkste Argument für diese Vorgehensweise, denn ich beschäftige mich gerade mit homogenisierenden Rezeptionsphänomenen, mit Kategorien, die bestimmte, sehr grobe Indizien dafür benutzen, um Autorinnen und Autoren mit Migrationshintergrund nicht der Nationalliteratur zuzuschlagen, in deren Sprache sie schreiben. Ich beziehe mich demnach auf Diskursphänomene, die eine Eigendynamik besitzen, die nicht so einfach von der Hand zu weisen ist, auch für die Selbstbeschreibung der Autorinnen nicht. *Die Brücke vom goldenen Horn* ist von ihnen ebenso betroffen wie *Karawanserei*, *Les nuits de Strasbourg*, *Le passé simple* oder alle anderen Texte, die dem Label der interkulturellen Literatur unterliegen.

Der einzige wissenschaftliche Aufsatz zur *Brücke vom goldenen Horn*, der mir bekannt ist, stammt von Moray McGowan und bespricht vor allem das Brückenmotiv als verblasste Metapher für den interkulturellen Verständigungsprozess<sup>405</sup>. Die Wendung, mit der McGowan den Clou dieser Metapher schwächt, soll gleich noch genauer zur Sprache kommen. Zunächst möchte ich darauf hinweisen, dass die Brücke vom goldenen Horn keine Brücke ist, die Europa mit Asien verbindet, sondern „die beiden europäischen Teile von Istanbul“ (ÖZDAMAR 1998, 187). Es gibt in Özdamars Roman zwar auch Bewegungen zwischen Europa und Asien, doch die geschehen per Schiff, denn „zwischen Asien und Europa gab es damals, 1967, noch keine Brücke“ (222). Diese Trennung Istanbuls durch den Bosphorus wird von Özdamar mit einem Märchen verglichen:

„Das Meer trennte die beiden Seiten, und wenn ich das Wasser zwischen meinen Eltern und mir hatte, fühlte ich mich frei. In einem Märchen warf ein junger Mann einen Spiegel hinter sich, die Riesen, die ihn fressen wollten, waren hinter ihm her, aber der Spiegel wurde zu einem großen Meer, und die Riesen blieben auf der anderen Seite des Ufers. [...] Die asiatische und die europäische Seite in Istanbul waren zwei verschiedene Länder.“ (222)

Diese Beschreibung ruft mehrere Elemente auf, die für den Entdeckerdiskurs eine große Rolle spielen. Zunächst ist da die Parallelisierung der menschenfressenden Riesen mit der asiatischen Seite Istanbuls. Die Furcht vor dem Kannibalismus durchzieht die frühneuzeitlichen interkulturellen Begegnungen<sup>406</sup>. Die europäische Seite Istanbuls wird hingegen mit Freiheit assoziiert und das gerade *aufgrund* des Fehlens einer Bosphorusbrücke. Denn da der Fährverkehr über Nacht regelmäßig eingestellt wurde, ergab sich immer eine leichte Ausrede für die Ich-Erzählerin auswärts zu schlafen (222). Die Trennung kann also auch für die eigenen Zwecke funktionalisiert werden – eine Vorgehensweise, die uns schon von den Entdeckern her bekannt ist. Auch hier war es gerade die vollkommene Trennung, die über die Figur des Wunderbaren (bei Özdamar bezeichnet durch das Märchen, die Riesen) dazu ausgenutzt werden konnte, die eigenen Wunschvorstellun-

---

<sup>405</sup> Vgl. MCGOWAN 2000, v.a. 62-69.

<sup>406</sup> Stephen Greenblatt liefert ein schönes Beispiel von Engländern und „Eskimos“, die sich offenbar gegenseitig für Kannibalen hielten (GREENBLATT 1991, 169f).



gen auf die *tabula rasa* der Indigenen zu projizieren. Was so beschrieben wird, ist also strenggenommen kein interkultureller Kontakt, sondern ein nie der Sphäre des Eigenen entwachsendes Selbstgespräch. Das Andere wird bei Özdamar ganz entsprechend als praktische Monstrosität beschrieben. Das Wunderbare, das Märchenhafte hat einen ganz banalen, praktischen Aspekt: bei den Entdeckern der Handel mit den Indigenen, bei der Ich-Erzählerin der *Brücke vom goldenen Horn* die Möglichkeit bei ihrem Liebhaber auf der europäischen Seite zu übernachten<sup>407</sup>.

Wie ist demgegenüber aber nun die Metapher vom goldenen Horn zu verstehen, das Europa von Europa trennt? Eine Möglichkeit sie zu deuten schlägt McGowan vor, indem er auf die reale Topographie Istanbuls verweist. Die Brücke vom goldenen Horn verbinde hier „'Europe' in Europe and ‚Asia' in Europe“, sie sei überhaupt ein Emblem für „Turkey's metaphorical identity as the bridge between two worlds“ (MCGOWAN 2000, 66), da sie sich zwischen dem westeuropäischen Botschaftsviertel und dem alten ottomanischen Herrschaftsviertel befindet. Diese Deutung befriedigt nicht, denn sie lässt zu sehr die Doppelung außer Acht, die Özdamar in den Roman einbaut. Denn die Fähren und die Fahrten über den Bosphorus haben ja einen festen Platz im narrativen Gefüge des Romans, ebenso die Fahrten nach Paris, nach Berlin, an den Bodensee oder ins anatolische Hinterland. McGowans Interpretation vermag nicht zu erklären, wie sich diese einzelnen Bewegungen im Raum zueinander verhalten. Sind sie alle einfach nur Illustrationen des angeblich vorhandenen einen großen Unterschieds, der die Türkei durchzieht? Es ist bezeichnend, dass die Interpretation von Özdamars Roman an dieser Stelle bei McGowan praktisch endet. Er muss auf einen Reisebericht Edmondo de Amicis' ausweichen, um den von ihm stark gemachten Unterschied zu veranschaulichen (67f). Meine Gegenthese lautet: Özdamars Text beutet diesen Unterschied nicht aus. Ich werde am Ende eine andere Deutung der titelgebenden Brücke anbieten.

Der Roman beschreibt noch andere Bewegungen als die innerhalb von Istanbul: zunächst zwei Aufenthalte in Berlin, einmal, ohne deutsch zu sprechen, das zweite Mal als Dolmetscherin; eine Reise nach Anatolien, die die Ich-Erzählerin mit zwei Kommilitonen von der Schauspielschule unternimmt, um dort die katastrophalen Missstände der Landbevölkerung im Auftrag einer linken Zeitung zu untersuchen; schließlich eine Reise nach Paris, wo die Ich-Erzählerin eine roman-

---

<sup>407</sup> Özdamar liefert gleich noch ein Beispiel für die pragmatische Nutzung dieser Trennung: „Man erzählte, dass einer unserer Schauspiellehrer diese beiden Seiten von Istanbul benutzt hatte, um berühmt zu werden. Als junger Mann war er angeblich nach Russland gegangen und hatte dort als Assistent bei dem berühmten russischen Theaterregisseur Stanislawski gearbeitet. [...] Seine Feinde aber erzählten, dass er zwar damals auf der europäischen Seite von Istanbul allen seinen Freunden ‚Auf Wiedersehen, ich fahre nach Russland zu Stanislawski' gesagt hatte, dann aber nur auf die asiatische Seite von Istanbul gefahren wäre. [...] Er hätte sich dort in einem Haus sechs Monate lang versteckt, alle Bücher von Stanislawski gelesen, auswendig gelernt, und nach sechs Monaten wäre er aus seinem Versteck auf der asiatischen Seite von Istanbul wieder herausgekommen und mit dem Fährschiff wieder auf die europäische Seite von Istanbul zurückgekehrt“ (ÖZDAMAR 1998, 222f). Auch in diesem Beispiel ist die asiatische Seite Istanbuls eher der Ort eines Phantasmas als benennbar unterschiedlich von der europäischen. Der Unterschied zwischen den beiden Seiten besteht vor allem in ihrer nicht vorhandenen Verbindung.

tische Liebesgeschichte erlebt. Bei diesen Reisen stellt die Erzählung, so meine These, viel stärker auf Ähnlichkeiten als auf Differenzen ab. Diese werden eher lustig oder unwirklich und entrückt geschildert.

Özdamars Roman beginnt in Berlin des Jahres 1966 und der Leser wird sofort mit einer besonderen Gewohnheit der Ich-Erzählerin konfrontiert. Sie lernt die Schlagzeilen der Morgenzeitungen auswendig und benutzt sie auch für die Kommunikation: „Jemand fragte zum Beispiel ‚Niye böyle gürültüyle yürüyorsun?‘ (Warum machst du soviel Krach, wenn du läufst?), und ich antwortete mit einer deutschen Schlagzeile: ‚Wenn aus Hausrat Unrat wird‘“ (ÖZDAMAR 1998, 11). Die unterschiedlichsten Schlagzeilen tauchen leitmotivisch im Text wieder auf (z.B. 51, 66). Von Beginn an wird dieses Vorsprechen von für die Sprecherin bedeutungsloser Worthülsen außerdem mit dem Auswendiglernen fürs Theater eingeführt (zuerst 11f) und das Theater bedeutet im Berlin jener Zeit: Brecht. Die deutsche Sprache wird so zum einen zu einer magischen Formel. Man fühlt sich unwillkürlich an die Schilderungen Greenblatts erinnert, an die Europäer, die die ihnen völlig opake Sprache der amerikanischen Autochthonen als transparent behandelten. Özdamars Ich-Erzählerin wendet diese imperialistische Geste allerdings ins Komische, denn ihr Leser versteht ja, was sie sagt und kann somit die Inadäquatheit der Konversation nachvollziehen. Doch damit nicht genug, die türkischen Einsprengsel, die, unübersetzt gelassen, das Spiel in seiner Undurchsichtigkeit einfach spiegelbildlich reproduzieren könnten, werden von Özdamar übersetzt. Das Wunderbare wird so ins Lächerliche gezogen. Was für die Entdecker noch das Wunder der Verständigung war, was für die Ich-Erzählerin eine fast magische Konnotation hat<sup>408</sup>, wird für die Rezipienten zu einer skurrilen Vorführung einer scheiternden Kommunikationssituation<sup>409</sup>. Durch den gleichzeitigen Hinweis auf das Theater, besonders auf das epische, das sich ja maßgeblich durch die Aufweichung der Grenze zwischen Zuschauerraum und Bühne auszeichnet, erhält dieser Umgang mit der Sprache noch eine weitere Dimension. Özdamars Beschreibung sprachlicher Produktion ist hier schon ähnlich komplex wie die Chraïbis, wenn auch nicht deckungsgleich mit ihr. Während Chraïbi vor allem ein Spiel mit der Zuschreibung von Äußerungen zu einem Produzenten beschrieb, gilt bei Özdamar das Hauptaugenmerk dem Rezipienten. Der Leser wird durch das Mischen der Sprachen, durch die geschilderte Situation des Unverständnisses auf Seiten der Romanfigur und durch die vermeintliche Bemäntelung des eigenen Unverständnisses durch die im Roman gelieferte Übersetzung der türkischen Sätze sowohl mit einer lustigen Anekdote unterhalten als auch in einer Art V-Effekt an die Stelle der Ich-Erzählerin ge-

---

<sup>408</sup> „The almost magical power“ (11) von Sprache ist auch schon für Özdamars Erstling *Das Leben ist eine Karawanserei* herausgestellt worden. Sohelia Ghaussy beachtet dabei besonders die Konzentration auf die Materialität der Sprache (GHAUSSY 1999, 9ff).

<sup>409</sup> Vgl. die oben bereits angeführte Verbindung von Humor und Phantasma: „Mit dem Humor teilt [das Phantasma] die Lust an Gegenwelten, die durch die Plötzlichkeit des Einfalls in Erscheinung treten. In beiden Fällen ist es die Zurichtung der Sprache, die dies ermöglicht“ (LACHMANN 2002, 14).

stellt. Denn offensichtlich liefert diese nun eine Übersetzung für den Leser, der sonst dem Geschehen nicht mit einem Lächeln folgen könnte, sondern vor einem genauso dunklen Textstück stünde wie dies die Zeitungsschlagzeilen für die Ich-Erzählerin darstellen.

Vor dem Erlernen der deutschen Sprache steht im Roman ein kurzes Intermezzo in der Türkei. Anstoß für die Ich-Erzählerin für die anschließende Rückkehr nach Deutschland ist eine skurrile Szene, die sich zuträgt, als ihr Vater sie vom Bahnhof abholt. Da der Vater häufig fremde Leute an der Bushaltestelle aufliest und sie in seinem Auto mitnimmt, sitzt eine Frau mit im Wagen, die sich bei dem Vater über die Ich-Erzählerin erkundigt. Der Vater erzählt natürlich sofort vom Deutschlandaufenthalt der Tochter. „Die Frau antwortete: ‚Europa gesehen zu haben, ist eine feine Sache. Man sieht einem Menschen im Gesicht an, dass er Europa gesehen hat. Die Europäer sind fortschrittlich, wir treten mit unseren Füßen auf der Stelle und bewegen uns einen Schritt vor und zwei Schritte zurück‘“ (107). Es fällt zunächst auf, dass Europa hier offenbar als vollkommen getrennt von der Türkei betrachtet wird. Den europäischen Teil Istanbuls sehen ist offenbar nicht gleichbedeutend damit *Europa zu sehen*. Die Optik spielt in dieser Szene eine große Rolle: Nicht nur prägt *Europa sehen* einen Menschen innerlich (*es ist eine feine Sache*), sondern auch äußerlich (*man sieht es einem Menschen im Gesicht an*). Die Floskelhaftigkeit des Gesagten springt sofort ins Auge, denn offenbar muss die Frau erst fragen und sieht es der Ich-Erzählerin eben nicht *im Gesicht an*, dass sie direkt aus Deutschland kommt. Das Gespräch wird übrigens immer nur über Vermittlung des Vaters geführt, die Dame stellt ihre Fragen nie direkt an die Ich-Erzählerin. So auch die Frage, ob sie denn auch Deutsch gelernt hätte. Nachdem der Vater die Antwort der Dame – völlig unnötigerweise, denn die Tochter antwortet ja bereits auf Türkisch – „übersetzt“ hat, ruft diese aus: „Das geht aber nicht – Deutschland sehen und die Sprache nicht sprechen! Sie muss die Sprache lernen“ (107). So kehrt die Ich-Erzählerin nach Deutschland zurück, diesmal „in eine Kleinstadt am Bodensee“ (108) und lernt dort vor allem eins – sich zu entschuldigen. Das Wort *Entschuldigung* ist, nach den ohne Verständnis zur Kommunikation eingesetzten Zeitungsschlagzeilen, das nächste leere Motiv der deutschen Sprache: „Meine ersten Sätze waren ‚Entschuldigung, kann ich was sagen‘, ‚Entschuldigen Sie bitte, wie spät ist es‘ und ‚Entschuldigen Sie bitte, kann ich noch eine Kartoffel bekommen‘ [...]. Ich hatte etwas Deutsch gelernt, aber entschuldigte mich weiter bei jedem Satz“ (108).

Die Formulierung ruft den Tadel der Dame wieder auf, als ob sich die Ich-Erzählerin bei ihr oder irgendeiner Instanz dafür zu entschuldigen hätte, bis dorthin kein Deutsch gesprochen zu haben. Nun spricht sie es, doch die Entschuldigung bleibt ihrer Sprache eingeschrieben. Wieder in Berlin, wird ihre Sprachkompetenz entdeckt und sie wird Dolmetscherin in einem Ausländerwohnheim. In dieser Funktion beschreibt sie eindrücklich, wie sie das Wort *Entschuldigung* erneut als leere Worthülse an die Arbeiter weitergibt: „Auch die neuen Arbeiter, die noch kein Deutsch

sprachen, lernten bald von mir das Wort ‚Entschuldigung‘ und sagten ‚Ensuldugu‘. Sie saßen vor ihren Maschinen [...] und wenn sie den Meister etwas fragen wollten, riefen sie laut ‚Ensuldugu‘, als ob es der Name des Meisters wäre. Bald nannten alle Arbeiter den Meister ‚Ensuldugu‘“ (112). Wie im Beispiel mit den Schlagzeilen, werden auch in diesem Beispiel verschiedene Ebenen von Verständnis und Unverständnis miteinander gekreuzt. Die besondere, sarkastische Komik gewinnt die ständige Entschuldigung erneut im Hinblick auf den Leser, dem von Özdamars Text ein unterwürfiger Gastarbeiter vorgeführt wird. Dieser wird enggeführt mit der türkischen Dame, die in bester kemalistischer Tradition die Segnungen der Welt mit dem Westen und Europa konnotiert. Das Sprachenlernen, so wird durch die Darstellung suggeriert, ist idealerweise gepaart mit einer Geste der Demut.

Diese Demut ist zum einen Reaktion auf den sanften Tadel in der Heimat. Von einer gereisten Türkin erwartet die westlich orientierte Einwohnerin Istanbuls eine Imprägnierung mit europäischem Geist und dazu gehört offenbar die Kenntnis der Sprache des bereisten Landes. Dabei wird natürlich außer Acht gelassen, dass es offenbar völlig unnötig ist, Deutsch zu lernen, um in Deutschland als Gastarbeiterin zu leben. „Wir hatten unser Wonaym, und dieses Wonaym war nicht Berlin“, bemerkt die Ich-Erzählerin schon bei der Schilderung ihres ersten Aufenthalts (63). Das Erlernen der Sprache ist also im Roman Özdamars weniger mit praktischen Erwägungen belegt, als vielmehr mit einem idealistischen Mehrwert. Die deutsche Sprache gewinnt den Status eines Prestigeobjekts.

Gleichzeitig übernimmt die Ich-Erzählerin die Rolle der Dolmetscherin, die in der Szene in Istanbul noch ihr Vater ausgefüllt hatte. Und in dieser Rolle trägt sie das Wort *Entschuldigung* unter die übrigen Arbeiter. Die Entschuldigung gewinnt so einen doppelten Status: Sie ist zum einen die Entschuldigung an die Türken, trotz eines Aufenthaltes in Deutschland nicht Deutsch gelernt zu haben; sie ist andererseits die Entschuldigung an die Deutschen, ihre Sprache zu benutzen. Dieser zweite Status der Entschuldigung wird durch die groteske Lernsituation evoziert. Die Türkin lernt in der *Kleinstadt am Bodensee*, jeden deutschen Satz mit einer Entschuldigung zu beginnen. Außerdem gibt sie als einen der ersten deutschen Sätze den an, mit dem sie um eine weitere *Kartoffel* bittet – ein klischeehaftes Attribut der Deutschen. Zum dritten wird durch diese Gewohnheit das türkisch verfremdete Wort *Ensuldugu* zum Namen für den Meister – eine Bemerkung mit eklatanter Doppelbedeutung.

Ganz deutlich wird so in Özdamars Prosa, dass Sprache nicht in ihrer Medialität aufgeht. Sie gewinnt vielmehr eine unheimliche und groteske Objekthaftigkeit, sie bleibt in ihrer Materialität stetig spürbar<sup>410</sup>. Sprache ist hier einmal mehr magische Formel, die man auswendig lernen kann,

---

<sup>410</sup> Auch Özdamar nimmt demzufolge das Motiv der widerständigen Sprache auf, das bei Deleuze und Guattari im Zentrum der Überlegungen stand, vgl. dazu Kap. I.2 dieser Arbeit.

die man in der Kommunikation eher beschwören und benutzen kann, wofür man sich aber in einer unbewusst abergläubischen Haltung ständig zu entschuldigen hat<sup>411</sup>. An keiner Stelle gewinnt die Sprache eine Selbstverständlichkeit, die es ihr erlauben würde, hinter ihrer Funktion zu verschwinden. Dieser Gedanke wird des weiteren dadurch veranschaulicht, dass die Ich-Erzählerin nicht nur zwischen Deutschen und Türken übersetzt, sondern – ganz wie ihr Vater in Istanbul zwischen ihr und der Dame „übersetzt“ hat – zwischen Türken und Türken (115ff). Sie hat als Dolmetscherin die Funktion, ein Übersetzen ohne direkte Kommunikation zu ermöglichen. In diesen nicht geführten Gesprächen wird deutlich, wie wenig verbindlich Sprache ist, wie wenig das, was sie zu bezeichnen scheint, auch wirklich in Handlung umgesetzt wird. Sprache wird auf eine mediale Funktion reduziert, doch nicht in dem gerade gemeinten Sinne, dass sie zur Übermittlung von Inhalten genutzt werden könnte. *Medial* bezeichnet eine einfache Mittelposition zwischen zwei distinkten Zuständen und dieser Sinn wird in den Übersetzungen zwischen den Landsleuten offenbar. Die beiden Positionen bleiben unangetastet, die ausgesprochenen Drohungen oder Versprechen bleiben ohne praktische Konsequenz. Die Gräben, die sich zwischen den beiden Parteien auftun, auch wenn sie im Wohnheim einmal mehr humoristischen Charakter annehmen, werden durch die Mittlerposition jedenfalls nicht vermittelt. Die Ich-Erzählerin versteht diese fruchtlose Aufgabe mit einer gewissen Lakonie: „Ich trug die Sätze von einem zum anderen. Später, als ich Shakespeare-Stücke las, sah ich, dass dort oft die Boten getötet wurden“ (116f).

Erneut wird also eine Theatermetapher ins Spiel gebracht. Zusätzlich zu ihrer Reflexion auf die Bedeutungsdimension der Sprache führt sie hier allerdings schon ein anderes Element ein: das Verschwimmen von realen Begebenheiten und Ereignissen auf der Bühne, also wieder ganz im Sinne des epischen Theaters eine Verunsicherung der Grenze zwischen Bühnen- und Zuschauer-raum. Dieser Gedanke wird später im Text wieder aufgenommen, nämlich genau an der Stelle, an der die Ich-Erzählerin, inzwischen Schauspielschülerin in Istanbul, ein weiteres Mal zwischen ihren Landsleuten zu vermitteln versucht. Um auf das Schicksal der armen Landbevölkerung aufmerksam zu machen, entschließt sie sich mit zwei Kommilitonen zu einer Reise an die irakische Grenze, in eine Region, die von einer Hungersnot niedergedrückt wird. Der Wunsch zu dieser Reise in die andere Richtung scheint aus der Diskrepanz zwischen der Darstellung der Gewalt im Schauspielunterricht und der realen Gewalt auf den Straßen Istanbuls zu entstehen<sup>412</sup>.

---

<sup>411</sup> Dieser unbewusste Zwang gewinnt besondere Prägnanz in einer Unterhaltung der Ich-Erzählerin mit ihrer griechischen Heimleiterin, in der diese vergeblich versucht jener das ständige Entschuldigen auszutreiben oder wenigstens bewusst zu machen (ÖZDAMAR 1998, 112).

<sup>412</sup> Es ist hier schwer, in Özdamar's Prosa Abhängigkeiten in der Handlung zweifelsfrei festzustellen. Im Text wird die Reise ausdrücklich eher aus der kommunistischen Überzeugung der Ich-Erzählerin heraus motiviert, die allerdings ihrerseits recht naiv dargestellt wird. Der Zusammenhang zwischen falschem Theaterblut und wirklichem Studentenblut wird hingegen nur indirekt, dafür aber mehrfach hergestellt (z.B. 253, 257-60, 262). Diese erzähleri-

Die Ich-Erzählerin schildert so detailliert wie emotionslos die Ereignisse der internationalen Studentenrevolte, die eben auch in der Türkei stattgefunden hat<sup>413</sup>.

Offiziell wird die Reise jedoch anders gerechtfertigt: „Wir wollen für die Schauspielschule Menschen studieren, logen wir“ (267). Einmal mehr ist diese Engführung von Theater und wirklichem Leben nicht zufällig. Auf ihrer ersten Station im anatolischen Kapadokia geraten sie z.B. in den Set für den *Medea*-Film von Pier Paolo Pasolini. Es kommt dabei fast zu einer Begegnung zwischen Pasolini und der Ich-Erzählerin: „Er schaute auch in meine Richtung, kam langsam auf mich zu, ging aber an mir vorbei zu einer Frau, die hinter mir stand, und hakte sie unter. Es war Maria Callas in ihrem Medea-Kostüm und in ihrer Medea-Perücke“ (269). Diese Szene enthält natürlich das bekannte Slapstickelement des aneinander Vorbeilaufens, das der Zuschauer, durch die Perspektive der Kamera dazu veranlasst, zunächst für ein Aufeinanderzulaufen hält. Doch nicht nur die Komik ist hier ein schon bekannter Baustein, sondern auch das Verwischen von Wirklichkeit und Fiktion, das dieses Element offensichtlich erst zum Funktionieren bringt. Außerdem scheint mir erwähnenswert, dass das erste, worauf die Schauspielschüler treffen, während sie die Realität suchen und sich ihr stellen wollen, eine vollkommen artifizielle Situation ist. Nicht nur, dass die Begegnung mit dem Regisseur und der Operndiva – zumal in ihrer komischen Verfehltheit – einen unwirklichen Zufall darstellt; auch der Film selbst ist ein weiterer interessanter Kontrapunkt zu den Ereignissen der Studentenrevolte. Zum einen evoziert er durch seinen extrem gewalttätigen mythologischen Stoff natürlich genau das Dilemma, dem die Studierenden der Istanbuler Schauspielschule durch ihre Aktion zu entkommen trachten. Zum anderen gilt der Film bis heute auch als ein Beispiel für eine große Künstlichkeit, wie überhaupt gerade Pasolini nicht eben der Vertreter einer symbolarmen Filmkunst ist.

Das weitere Vorrücken der drei unterstreicht diesen mehrfach fiktionalen Charakter der Reise. Der wahre Zweck wird durch eine Lüge bemäntelt, die ihrerseits einen künstlerischen Zweck behauptet. Das Abarbeiten der politischen Zwecke gerät allerdings auch eher filmreif, wenn z.B. die Marx- und Leninwerke, die die Ich-Erzählerin ständig recht demonstrativ mit sich herumträgt, zunächst mit Kirschsafft beschmutzt (269) und am Ende gar von ihrem Esel halb aufgefressen werden (271). Auch die Unterhaltung mit zwei Bäuerinnen über den Orgasmus, die die Istanbuler Frau anstrengt, während sie auf einem Esel reitend Lenin liest, erinnert in ihrem seltsamen

---

sche Strategie stützt die unwirkliche und entrückte Darstellung der Differenzen, wie ich es oben (234) genannt habe. Die wirkliche Staatsgewalt wird in ihren Auswirkungen und Zeichen als bedrohlich, in ihren Personifizierungen aber eher als lächerlich dargestellt; entsprechend verfährt der Text mit der kommunistischen Gegenbewegung – konkret erscheint sie aufgesetzt und albern; wenn über ferne Ereignisse berichtet wird oder Zeitungsartikel zusammengefasst werden, erscheint sie aber als gerecht, notwendig und vom Staat brutal bedroht.

<sup>413</sup> Auch McGowan streicht den internationalen Charakter der Studentenrevolten heraus, wenn er auch seiner Einschätzung den Zusatz der „specifically Turkish ways“, in der sie stattgefunden hätten, anfügt. Insgesamt ist seinem Befund aber zuzustimmen, dass Özdamar hier die internationale Dimension einer Ereigniskette hervorhebt, die „is conventionally seen, at least in the West, as the essentially Western phenomenon of 1968“ (MCGOWAN 2000, 63).

Humor eher an das Zusammentreffen Don Quixotes mit Dulcinea von Toboso als an eine ernsthafte politische Diskussion. Im weiteren Verlauf der Handlung werden die Ich-Erzählerin und ihre beiden Kommilitonen, von denen einer nach den ersten Schwierigkeiten mit der Polizei sofort die Flucht ergreift und nach Hause zurückkehrt, von den ihnen begegnenden Menschen immer mehr fiktionalisiert. „Ihr seid Märchenhelden“, sagt z.B. ein mit ihnen sympathisierender Krämer (280) und der Lokaljournalist aus der von der Hungersnot betroffenen Stadt Hakkâri vergleicht sie in seiner Gerührtheit mit zwei „Figuren aus Sartres Buch ‚Die Unschuldigen‘. Er ist Iwan, und Sie sind Natascha, die den Zaren mit Bomben töten wollten“ (286). Und auch die Erzählerin selbst begibt sich immer mehr in eine ironische Distanz zum eigenen Vorhaben, wenn sie z.B. den Arbeitern in Hakkâri die kommunistischen Ideen mitteilt, die sie in ihren Istanbuler Diskussionszirkeln aufgeschnappt hat: „Ich sagte Slogans aus Istanbul auf, und die Arbeiter lachten mit mir“ (285).

Dieses gemeinsame Verlachen politischer Themen in einer existenzbedrohenden Lage verweist erneut auf die karnevaleske, mennipeische Tradition, wie sie von Michail Bachtin beschrieben worden ist. Gerade das mittelalterliche Lachen hat für Bachtin einen „universelle[n] Charakter“ und einen „unzerreißbaren, wesentlichen Zusammenhang“ mit der „utopischen Freiheit“ (BACHTIN 1963, 32f). Mit dem Lachen wird die Furcht vor den weltlichen Autoritäten überwunden und die realen Bedrohungen werden durch eine komische und inoffizielle alternative Wahrheit des Volkes geschwächt<sup>414</sup>. Das karnevaleske Element wird wieder auf das des Schauspiels rückbezogen und zwar ausgerechnet in dem Moment, in dem die Erzählerin und ihr verbliebener Begleiter auf zwei Bäuerinnen und einen Mann treffen, die aus dem Dorf stammen, in dem die Hungersnot am schlimmsten wüten soll. Als Haydar, der Kommilitone der Erzählerin, die beiden Frauen fotografieren möchte, weigern sie sich und bieten stattdessen einen eigenartigen Rollentausch an: „Wir wollten die Frauen fotografieren, aber sie sagten nein, öffneten aber eine Truhe und gaben mir ein farbiges Kleid, das ich anziehen sollte. Damit setzte mich der Mann auf sein Pferd, und Haydar fotografierte mich“ (284f). Wie in Istanbul tritt so eine Illusion an die Stelle der Wirklichkeit, der reale Schrecken wird hier durch die verkleidete Ich-Erzählerin verfremdet, so wie dort das echte Blut durch das Theaterblut ersetzt worden war. Es scheint in diesem Moment, vielleicht zum einzigen Mal auf der ganzen Reise, etwas wie Authentizität zwar zu existieren – die Bäuerinnen und der Mann mit dem Esel sind ja wirklich vorhanden – aber nicht abbildbar zu sein. Mit dieser Szene korrespondiert noch eine andere, die sich auf dem Rückweg aus Anatolien zuträgt. Die Ich-Erzählerin macht Station in Ankara, wo ihr Freund stationiert ist. Mit

---

<sup>414</sup> Vgl. zu diesen Überlegungen insgesamt BACHTIN 1963, v.a. den Abschnitt über die *Grundzüge der Lachkultur*, S.32-46.

ihm besucht sie eine sogenannte Cinematek, die als eine Kreuzung aus Kino und einem Zentrum für die linke Szene dargestellt wird.

„Einer der Cinematek-Leute erzählte, dass man den Buschmännern in Afrika zwei Filme gezeigt hätte – einen Film von Chaplin und einen Film über die Konzentrationslager in Deutschland. Die Buschmänner, die nichts von Hitler wussten, lachten über diesen Film mehr als über Chaplin, weil sie es komisch fanden, dass weiße Männer so verhungert aussehen konnten.“ (289)

Diese Anekdote bleibt, wie die meisten Bilder bei Özdamar, in ihrem bizarren Schrecken unkommentiert stehen. Doch bildet sie unübersehbar einen Nachhall der gerade zu Ende gegangenen Reise ins von der Hungersnot betroffene anatolische Hinterland. Die Szene legt nahe, dass eine Abbildung nicht per se schrecklich ist, sondern dass sie mit einem Wissen um die Umstände verbunden sein muss. Insofern wird der Eindruck der Fälschung, der beim Leser bei der Begegnung mit den Bäuerinnen und dem Mann mit dem Esel noch evoziert wurde, wieder relativiert. Es scheint plötzlich nicht mehr sicher, dass ein Foto wirklich hungernder Menschen mehr Ausdruckskraft gehabt hätte als die posierende Ich-Erzählerin im bunten Kleid. Außerdem schwingt in der Anekdote von den lachenden Buschmännern noch ein weiterer Aspekt mit, der wieder auf die Mennipea zurückverweist. Denn was ist ihr Lachen anderes als ein Lachen über die Kolonisatoren, die ihr Land mit Gewalt an sich gebracht haben? Das Lachen über den KZ-Film wird so zu einem Lachen, das die Bedrohung bannen soll. Dass es in einer für den „mehr“ wissenden Leser furchtbaren Umdeutung gerade die Opfer der mörderischen Biopolitik der Nazis trifft, hat eine fast schon unheimliche Komponente: Die Menschen, an denen die entsetzlichsten Verbrechen der Geschichte begangen wurden, werden zur Repräsentation der imperialistischen Machthaber. Vor dieser Folie erscheint die Ich-Erzählerin im anatolischen Kleid doppelt lächerlich. Der Film, den diese in Ankara zum Entwickeln gibt, wird dort übrigens – absichtlich? auf Geheiß der machthabenden Politiker? – durch den Laboranten zerstört.

Die Ich-Erzählerin unternimmt noch eine weitere Reise und zwar während ihres zweiten Deutschlandaufenthaltes, sie beherrscht also nun endlich die deutsche Sprache und war ja mit klaren Vorsätzen zum zweiten Mal dorthin gereist: „Ich wollte Deutsch lernen und mich dann in Deutschland von meinem Diamanten befreien, um eine gute Schauspielerin zu werden“ (108) – die Metapher des Diamanten bezeichnet über das ganze Buch hinweg die Jungfräulichkeit. Es ist beachtenswert, dass auch an dieser Stelle erneut das Theater bzw. die Schauspielerei als Bezugsgröße aufgerufen werden. Syntaktisch könnte sogar der erweiterte Infinitiv *Deutsch lernen* auf die Schauspielerei als Zweck verweisen, d.h. der Finalsatz würde sich auf den gesamten nun eingeschlagenen Weg beziehen. Wir wissen nun bereits, in welchem Rahmen diese Vorstellung von guter Schauspielerei im Text angesiedelt ist, nämlich zum einen in der Überschreitung des Bühnenraums im Sinne des epischen Theaters, zum anderen in einer komischen, karnevalesken Tra-



dition. Für beide Komponenten ist die Widerständigkeit von Sprache in der Kommunikationssituation wichtig, das haben die Analysen bisher gezeigt. Ein ernster Hintergrund und der Versuch ihn zu kommunizieren stellen sich bei Özdamar als höchst problembeladen dar und das ganz unabhängig von der prinzipiellen Vertrautheit mit einem Medium. Die Kommunikation scheitert nicht an mangelnder Sprachkompetenz, sondern vielmehr an den grundsätzlichen Unterschieden der Lebensumstände der beteiligten Parteien. Ähneln sie sich, ist Verständnis tendenziell unabhängig vom Medium gesichert; divergieren sie, nützt auch ein geteiltes Medium nichts. Bisher habe ich vor allem den zweiten Aspekt betrachtet, der Ausflug der Ich-Erzählerin nach Paris ist eine Gelegenheit, den ersten Aspekt an einem Beispiel zu beschreiben.

Bemerkenswert ist zunächst der Umstand, dass die Erzählerin über ihre griechischen Freunde in Berlin nach Paris gelangt<sup>415</sup>. Erneut in einer Situation, in der es ihr an der Beherrschung des Mediums mangelt, „sucht[ ]“ sie „auf den Pariser Straßen die deutsche Sprache“ (124). Doch ein junger Mann, den sie in der Metro trifft, weist sie auf die Inadäquatheit des Deutschen für die französische Hauptstadt hin, denn „das ist die Sprache von Hitler und Goebbels“ (125). Der junge Mann ist dabei das Echo ihrer eigenen Kommunikation auf Deutsch, denn auch er entschuldigt sich ununterbrochen, wenn er Französisch redet. Für die Erzählerin bleibt dieser Verweis auf Nazideutschland eher unverständlich. „Ich sagte: ‚Ich liebe Kafka‘“, lautet ihre Entgegnung auf die Erklärung des jungen Mannes. Zunächst ist also auch in Paris die Sprache eher ein Hindernis der Kommunikation, als dass sie zu deren Förderung beitrüge. Hier speist sich diese Widerständigkeit der Sprache aus einer bisher von Özdamar nicht angesprochenen explizit historischen Quelle (der deutschen Besatzung Frankreichs), die eher auf semantische Sedimente verweist, wie sie für die Überlegungen Judith Butlers eine Rolle spielen und wie wir sie auch bei Assia Djebar gefunden haben, wenn hier auch weniger ausschließlich auf die Sprache selbst bezogen.

Dass der griechische Freund inzwischen nicht mehr in Paris, sondern in Marseille wohnt, gibt im Roman Anlass zur Begegnung der Erzählerin mit ihren türkischen Landsleuten. Sie übernachtet zunächst in einem türkischen Studentenwohnheim und die Bekanntschaften, die sie dort macht, scheinen vor allem auf zweierlei hinauszuweisen. Zum einen wird sie mehrfach in Gesprächen, die an komisch verfremdete Verhörsituationen erinnern, über kommunistische türkische Studenten in Berlin ausgefragt (es wird nicht ganz deutlich ob zwecks Konspiration oder zwecks Verrat), zum anderen kommt es zur ersten Möglichkeit, sich des Diamanten zu entledigen. Ein „schöner türkischer Mann“ kommt in der Nacht zur Ich-Erzählerin und macht den Vorschlag: „Wir sind

---

<sup>415</sup> Es ist überhaupt erwähnenswert, wie gut die Verständigung der Ich-Erzählerin mit ihren griechischen Bekannten funktioniert. Es gibt nur eine Stelle im Roman, an der die historische Rivalität zwischen Griechen und Türken wirklich deutlich wird, nämlich als eine „Septembarnacht im Jahre 1955“ Erwähnung findet, in der „nationalistische Türken die Läden, orthodoxen Kirchen und Friedhöfe der Istanbuler Griechen zerstört hatten“ (220f). Doch auch dieses Ereignis ist eingebettet in die Schilderung des guten Miteinanders von Istanbuler Griechen und Türken.

beide weit weg von unserem Land, wir sind beide Türken, wir könnten uns trösten.“ Die Erzählerin geht auf den Vorschlag zwar ein, denn immerhin bringt er sie ja der Erfüllung eines ihrer Projekte näher, doch die seltsame nationale Begründung wird einmal mehr ins Komische gewendet: „Ich wusste nicht, warum die Türken die Türken in Paris trösten sollten, lachte und zog die Bettdecke über mein Gesicht“ (128). Auch das Zusammentreffen mit den türkischen Studenten bleibt also trotz der zustande gekommenen Gespräche und Handlungen und trotz des geteilten Sprachmediums seltsam dunkel und im Grunde unverständlich.

Anders verläuft die zentrale Begegnung in Paris, die etwas kitschig anmutende Liebesgeschichte mit einem Spanier namens Jordi. Die desolate kommunikationsmediale Lage zwischen den beiden wird schon bei ihrem ersten Treffen in der Mensa deutlich: „’Pardon’, sagte ich, ’I cannot speak French’. Er trank einen Schluck Wasser, dann sagte er: ’Can you speak English?’ ich trank einen Schluck Wasser und sagte: ’No, little bit.’ Auch er trank einen Schluck und sagte: ’I cannot speak English too, little bit’“ (130). Die Situation scheint zum Scheitern verurteilt und der Text reagiert darauf mit einem bekannten phantastischen Element: dem Doppelgängertum. Denn als die beiden jungen Leute die Mensa verlassen, verdoppelt sich die Erzählerin – „Es war, als ob ich als ein zweites Ich neben mir lief“ (130) – und dieser Umstand hält an, bis sie sich wieder in Deutschland befindet. Die gesamte Liebesgeschichte schildert sie so aus einer eher teilnahmslosen Beobachterperspektive.

Das Doppelgängermotiv verweist nun stets auf das Verhältnis von Original und Kopie<sup>416</sup>, der Doppelgänger ist immer Usurpator von Authentizität bzw. wird zu einer Materialisierung unbewusster Wünsche<sup>417</sup>. Im vorliegenden Fall ist sicher beides der Fall. Zum einen erlaubt die Doppelgängerin – und auch der Doppelgänger des verheirateten Jordi, der allerdings erst ziemlich gegen Ende der Begegnung auftaucht – den beiden Liebenden das Ausleben ihrer Wünsche. Bei der Erzählerin besteht der Wunsch bekanntermaßen darin, ihren „Diamanten“ zu verlieren, was ihr zwar gelingt, was sie aber erst viel später merkt. Der so herbeigesehnte Übergang, den die Entjungferung psychologisch und gesellschaftlich spielt, wird so gewissermaßen entwertet. Das große Ziel wird ganz nebenbei erreicht, die Aufladung als *rite de passage* durch die Ich-Erzählerin wird unterlaufen.

Außerdem tritt die Doppelgängerin genau an der Stelle im Roman auf, an der die Kommunikation zu scheitern droht. Es liegt also nahe, sie als Ersatz zu sehen für etwas, das der Erzählerin selbst nicht gelingen will. Doch anders als z.B. in Dostojewskijs *Doppelgänger*, wird in Özdamars

---

<sup>416</sup> Vgl. z.B. LACHMANN 2002, 437ff.

<sup>417</sup> Die literarischen Beispiele sind Legion. Für einen Menschen, dessen Existenz der Doppelgänger praktisch auslöscht, ist Dostojewskijs Goljadkin ein berühmtes Beispiel. Für die Materialisierung des Unbewussten sind bekannte Beispiele Viktorin, der Halbbruder Medardus’ aus E.T.A. Hoffmanns *Die Elixiere des Teufels* oder auch Edgar Allan Poes William Wilson aus der gleichnamigen Erzählung.

Roman nicht um die authentische Position des Originals gekämpft. Die Erzählerin überlässt vielmehr ihrem *alter ego*, das sie „das Mädchen“ nennt, das Feld und beschränkt sich auf die Beobachterposition. Original und Kopie stehen hier also in einem ziemlich austauschbaren Verhältnis zueinander. *Das Mädchen* wird zu der Instanz, der es gelingt, die Sprachproblematik zu überwinden. Im Grunde beruht Verständigung in diesem ganzen Abschnitt nicht auf sprachlicher oder kultureller Medialität. Selbst die Versuche Jordis, eine kulturelle Brücke zu bauen, indem er eine Platte eines vertonten Gedichts von Nazım Hikmet auflegt, scheitern daran, dass *das Mädchen* Hikmet nicht kennt. Das Mädchen versteht auch nicht die auf Französisch gesungenen Worte des Gedichts, doch das tut der guten Stimmung zwischen den beiden keinen Abbruch. Die Sprache wird ebenso wie die Kultur in dieser für die Ich-Erzählerin durch den ganzen Roman hindurch als so zentral angesehenen Situation in medialer Hinsicht seltsam unbedeutend. Das Liebesgedicht, das Jordi ihr am Ende schreibt und das das einzige türkische Wort enthält, das er kennt, weil er es von ihr gelernt hat, versteht sie nicht. Sie lässt es sich im Zug von ihren deutschen Mitreisenden ins Deutsche übersetzen. Das Gedicht entsteht, indem Jordi seine spanischen Ideen mit Hilfe eines Wörterbuchs ins Englische übersetzt. Doch das Gedicht, das Chanson, die gesprochenen Worte erscheinen die ganze Zeit ohnehin nur als relativ überflüssige Accessoires dieser romantischen Beziehung, die in ihrer Spontaneität und Heftigkeit eher einer punktuellen Verschmelzung gleichkommt.

Die Reise nach Paris thematisiert eine Überbrückung, die der Sprache nicht bedarf, wohingegen die anderen Stationen des Buches Sprachgleichheit thematisieren, die bei der Verständigung nicht wirklich hilft. Durch das Doppelgängermotiv wird allerdings auch in der Parisepisode der Gedanke wieder aufgenommen, dass es eine authentische Darstellung, die von sich aus bedeutsamer bzw. enger an eine Bedeutung geknüpft wäre als eine andere, nicht gibt. Die Verständigungen, die glücken, fußen überdies nicht auf der Transmission unmissverständlicher Bedeutung. Das Lachen mit den Arbeitern in Anatolien oder die Liebe zu Jordi funktionieren vielmehr über Umwege.

Die phantastischen Elemente, wie der Sprachwitz, das Karnevaleske, das Doppelgängertum, sie alle haben weniger die Aufgabe, eine märchenhafte Atmosphäre herzustellen, sondern sie stehen in direktem Zusammenhang mit dem Thema der Kommunikation. Dieses Thema wird in Özdamars Text nicht wirklich entlang kultureller Oppositionen entfaltet, wenn er auch Situationen von sprachlichen Missverständnissen oder Ungeschicklichkeiten beschreibt. Es gibt hier keine ethnisch-kulturelle Systematik, Menschen gruppieren sich in der *Brücke vom goldenen Horn* entlang weniger vorhersagbarer Muster<sup>418</sup>. So lenkt der Text das Hauptaugenmerk auf eine Sprache, deren

---

<sup>418</sup> Das Thema der Gruppierung ist eines, das hier nicht näher ausgeführt werden kann, obwohl es im Roman überall präsent ist. Es gibt z.B. im „Frauenwonaym [...] Frauen, die ‚Zucker‘ sagten, und [...] Frauen, die nicht ‚Zucker‘ sagten“ und dies je nachdem, ob sie ihren „kommunistischen Heimleiter“ mögen oder nicht, denn er bringt diese Anrede für die Frauen auf (37). In den trennenden Kategorien, die für das Zusammenleben des Romanpersonals bei aller

Fähigkeit zur Übermittlung eines determinierten Sinns nicht im Vordergrund steht. Wenn Gespräche zustande kommen, dann eher trotz als wegen der Sprache. Die Sprache steht außerdem als auswendig gelernte in Zusammenhang mit dem Motiv des Theaters, das seinerseits wiederum die Widerständigkeit der Sprache zu Verfremdungen nutzt und durch die Überschreitung des Bühnenraums Authentizität und Abbild verschwimmen lässt.

Die titelgebende Brücke vom goldenen Horn, die sich zwischen zwei Stadtvierteln auf der europäischen Seite Istanbuls erstreckt, kann nun anders gedeutet werden, als Moray McGowan dies getan hatte. Anstatt *Asien in Europa* in einem der beiden Stadtviertel zu sehen und somit wieder die bekannte Dichotomie in den Vordergrund zu stellen, verweist die Brückenmetapher innerhalb des vermeintlich selben – geographischen und symbolischen – Raums auf die Alternative, dass die sprachlichen oder kulturellen Einheiten, für die eine Überbrückung nicht für nötig gehalten wird, da sie begrifflich ja dasselbe sind (in diesem Fall *Europa*), nicht so homogen sind, wie die Begriffe es insinuierten. Die titelgebende Brücke würde so auf den Umstand verweisen, dass die kulturelle Einheit *Europa* künstlich hergestellt ist – im Gegensatz zur noch nicht vorhandenen Bosphorusbrücke, die nicht eine wesenhafte Trennung symbolisiert, sondern die noch nicht geleistete begriffliche Überbrückung. Auf diese Weise kann *Asien* weiter als *das Andere* fungieren.

Ein letztes Mal habe ich versucht, Motive in Texten der interkulturellen Literatur in alternativer Weise zu lesen. Im letzten Fall wurden phantastische Elemente in Bezug auf ihren kommunikativen Subtext bzw. ihre kommunikative Funktion hin analysiert. Im ersten Fall wurde ein intertextueller Bezug zu einem mittelalterlichen höfischen Roman hergestellt. In beiden Fällen habe ich darauf verzichtet, Elemente des Wunderbaren als Zeichen einer spezifisch orientalischen Erzähltradition zu deuten. Diese Elemente konnten vielmehr – und zwar unter Berücksichtigung ihrer jeweiligen Ausgestaltung – in einen allgemeineren Zusammenhang gestellt werden.

Vielleicht konnten die im Laufe dieser Arbeit auf diese Weise interpretierten Beispieltex te plausibel machen, dass es nicht gleichbedeutend ist, in einem Text stets die westlichen „überlegenen“ kulturellen Elemente zu sehen und einen Text stets in Bezug zur Herkunft seiner Autoren zu lesen. Die Texte der sogenannten interkulturellen Literatur konnten vielmehr mit intertextuellen Bezügen zu Texten der unterschiedlichsten Herkunft versehen werden, ohne dass dadurch eine Wertung der diskursiven Phänomene, wie sie die kulturellen Einheiten darstellen, unternommen wurde.

---

Komik eine immense strukturierende Funktion besitzen, gibt es dann auch manchmal noch verbindende Elemente: „Die eine Gruppe der Frauen sagte: ‚Gut, dass wir keinen Mann haben, ...‘ die anderen sagten: ‚Leider haben wir keinen Mann, ...‘ Aber jeder Satz, egal, ob er mit ‚gut‘ oder ‚leider‘ anfang, gebar immer einen Mann“ (67).

## II.5

Die Auswahl des von mir untersuchten Korpus folgte heuristischen Zwecken. Ich musste Texte betrachten, die gewöhnlich unter dem Etikett der interkulturellen Literatur verhandelt werden, um zeigen zu können, dass diese Texte nichts Zwingendes verbindet. Daraus resultierte das unumgängliche Paradox dieser Arbeit. Sie bewegte sich ausschließlich in einem Korpus, dessen Rechtfertigung sie gleichzeitig bestritt oder besser: dessen Rechtfertigung sie als eine sehr einseitige Festlegung der Texte begriff.

Die Frage, die sich anschließt, ist nun die nach der Verallgemeinerbarkeit der gewonnenen Destabilisierung der Gattung. Eine Entgegnung, die man dieser Arbeit zweifellos machen kann, ist die, dass sie sich fast ausschließlich um Texte aus den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts kümmert. Wäre es nicht denkbar, dass in diesem Jahrzehnt die interkulturelle Literatur einen Schwenk gemacht hat, der sie thematisch in der hier beschriebenen Weise öffnete? Dass diese Arbeit nicht so eindeutige Ergebnisse geliefert hätte, wenn sie sich auf ältere Texte bezogen hätte?

Diese Frage lässt sich der Natur der Sache gemäß nur schwerlich beantworten, denn ich habe in dieser Arbeit eben nicht ältere, sondern jüngere Texte untersucht. Zweites Auswahlkriterium, neben ihrer Zurechnung zur interkulturellen Literatur, war, dass die Texte sich für eine alternative Lesart anboten. Diese Arbeit legte keinen Wert auf eine zeitliche Streuung. Es wäre demnach eine vorstellbare Anschlussuntersuchung, alternative Lesarten älterer Texte der interkulturellen Literatur zu versuchen.

Aber selbst wenn man davon ausgeht, dass die späten 1980er, aus ihnen stammt der Text *Tamzas*, eine Umbruchphase in der Entwicklung der interkulturellen Literatur einleiteten, selbst wenn man davon ausgeht, dass hier die Fixierung auf kolonialistische oder interkulturelle Themen innerhalb der interkulturellen Literatur aufgegeben wurde, bleibt dennoch der Befund, dass die wissenschaftliche Betrachtung diesen *turn* nicht mitgemacht hat, sondern dass sie sich, wie die vereinzelt Interpretationen zu den von mir untersuchten Texten gezeigt haben, seit der „Erfindung“ der Vorgängerliteraturen der interkulturellen Literatur nicht wesentlich verändert hat – ausgenommen die Beispiele, die ich im Laufe der Arbeit hervorgehoben habe. Die breite Masse der wissenschaftlichen Texte zur interkulturellen Literatur und vor allem auch die Überblicksdarstellungen sind stets der zwingenden Kraft des Terminus *interkulturelle Literatur* erlegen und haben in den ihr zugerechneten Texten nie etwas anderes gesehen als – grob gesprochen – die Thematisierung von kulturellem Wandel in Zeiten des Postkolonialismus. Ich vermute, dass sich auch bei Pionieren der interkulturellen Literatur wie Aras Ören oder Kateb Yacine alternative Lesarten der hier vorgeführten Sorte vornehmen lassen; dafür spricht schon allein, dass ich die interpretative Ausschöpfung von Texten für eine Illusion halte und dass ich dieser – zweifellos weitverbreiteten

– Überzeugung auch praktische Konsequenzen für meine Textanalysen folgen lasse – eine Tatsache, von deren Verbreitung ich weniger überzeugt bin. Denn wie ließe sich sonst die nach wie vor verbreitete Sicht auf Texte erklären, die Autorinnen mit ihrem ethnischen Hintergrund unmittelbar verkettet?

In mehreren ihrer Analysen hat sich Leslie Adelson indirekt mit dem am Ausgangspunkt dieser Arbeit stehenden Problem der Kategorisierung von Literatur beschäftigt. In einem neueren Aufsatz zum „Turkish Turn“ in der deutschen Literatur fragt sie: „To what exactly is reference being made when one speak of the Turkish presence in German culture today?“, eine Frage, die man laut Adelson nicht ignorieren darf, um nicht „treadworn debates about ethnic, national, and cultural identities“ ewig fortzusetzen. Die Frage, die sie schließlich stellt, zielt freilich auf Verfahrensweisen der Texte, die aber ebenso kultur(en)spezifisch sein sollen. Es wird nicht mehr gefragt, wen oder was ein Text repräsentiert, sondern was genau ein Text tut, welche Art „cultural labor“ er durchführt (ADELSON 2002, 326).

Adelsons Trick bei dieser Verschiebung ist, dass ihr Vorschlag im Grunde keine Antwort auf die von ihr formulierte Frage ist. Was nämlich mit *türkischer Präsenz* gemeint ist, wissen wir immer noch nicht, auch wenn wir die von ihr favorisierte Konzentration auf die Verfahren vornehmen. Wir können zweifellos Unterschiede in „any given instance“, in jedem einzelnen Text feststellen, aber gibt uns das Antwort auf die Frage, was an ihnen *türkisch* ist? Diese Frage, die Harald Weinrich ja schon vor zwanzig Jahren gestellt hatte<sup>419</sup>, ist heute wie damals falsch und erfordert, wenn sie nicht völlig sinnentleert sein soll, die Spezifikation eines Referenten, daran ändert auch Adelsons Konzentration der Analyse auf die Verfahren nichts. Das Problem an der Frage ist ja nicht ihr Gegenstand, sondern die Bestimmung des Sinns des Wortes „türkisch“. Dabei ist es vollkommen gleichgültig, für wie variabel wir das Signifikat halten: Solange wir überhaupt nach ihm suchen, wird es stets in der einen oder anderen Form typisiert als Bezugsgröße bestehen bleiben. Die Literaturwissenschaft darf sich dabei nicht auf den soziologisch induzierten Fatalismus zurückziehen, dass Stereotypen nicht zu vermeiden sind. Für die diskursive gesellschaftliche Realität mag das zutreffen, doch für einen wissenschaftlichen Diskurs kann man sehr wohl die Fragen auswählen, die man stellt. Insofern ist ein Beharren auf der *Turkish presence* kein Gebot der Realität, sondern ein diskursiver Effekt, durch den Adelson sich genau die *treadworn debates* einhandelt, die sie umgehen will.

Nichtsdestoweniger bleibt der Ansatz Adelsons einer der vielversprechendsten im gesamten Sekundärdiskurs zur interkulturellen Literatur, denn ihr analytisches Vorgehen erweist sich als von solchen Präliminarien ungetrübt. In der Tat ist der Fokus auf die *given instances* unvermeidlich und

---

<sup>419</sup> Vgl. erneut WEINRICH 1984, 16.

die beste Möglichkeit, der Suche nach *dem* Referenten der *Turkish presence* zu entgehen. Vielmehr versucht Adelson, die „türkisch-deutsche“ Literaturproduktion an bestimmte thematische Strömungen der „anerkannten“ deutschen Literatur anzuschließen:

„If *Wende-Literatur* signals cultural transformation beyond the mere themes of unification and *Vergangenheitsbewältigung* [...], and if Turkish lines of thought in contemporary literature also signal some kind of cultural transformation in the 1990s, then why should we presume that two arenas of cultural production that share the same historical moment have less rather than more in common?“ (327)

Die Formulierung, die Adelson hier wählt, ist sehr vorsichtig. Der gemeinsame Punkt, den sie zwischen der Wende-Literatur und der von ihr nicht explizit so genannten interkulturellen Literatur ausmacht, ist eine gemeinsame Reflexion kultureller Transformationsprozesse. Sie bemerkt außerdem, dass diese thematische Nähe doch eher Gemeinsamkeiten als Trennendes zwischen den unter den entsprechenden Überbegriffen zusammengefassten Texten vermuten lässt.

Adelson tut hier zweierlei: Zum einen insinuiert sie über die Frageform die erstaunliche und auch ihrer Meinung nach offenbar von den Texten her nicht zu rechtfertigende Abspaltung der interkulturellen Literatur vom Rest der Literaturproduktion in einer bestimmten Sprache und bestätigt damit eine der wichtigen Ausgangsbeobachtungen dieser Arbeit. Zum anderen versucht sie, die Nähe zwischen den Texten über thematische Blöcke herzustellen, die für den gattungsspezifischen literaturwissenschaftlichen Diskurs unproblematisch sind. In dieser Arbeit wurde einen Schritt weitergegangen und versucht, thematische Blöcke zu identifizieren, die weniger reflexartig mit Interkulturalität in Verbindung gebracht werden; zum anderen wurde versucht zu zeigen, dass diese thematischen Blöcke an Indizien im Text festgemacht werden können, die auch eine Interpretation in gewohnteren, also eindeutiger auf Interkulturalität bezogenen Bahnen zulassen. Das hier vorgeführte Vorgehen unterscheidet sich demnach von Adelsons Anliegen nur graduell, indem es erstens versucht die Gemeinsamkeiten von Texten zu stärken, die gemeinhin als sehr unterschiedlich wahrgenommen werden und indem es zweitens versucht, diese Gemeinsamkeiten nicht nur, wie Adelson, im naheliegenden Bereich zu finden (kulturelle Transformationsprozesse), sondern auch in anderen Bereichen, dabei immer eingedenk der Tatsache, dass sich viele thematische Blöcke auf die eine oder andere Weise auf eine so allgemeine Formel wie *kultureller Transformationsprozess* beziehen lassen.

Doch die Annäherung scheinbar distinkter Gattungen kann nicht nur über eine solche Identifikation gemeinsamer thematischer Blöcke geleistet werden – wobei Identifikation hier immer mit einem großen produktiven Anteil des Rezipienten gedacht werden muss, das Thema oder *sujet* also, wie nun schon mehrfach betont, als *Funktion* des Textes angesehen wird, die diskursiv erzeugt wird und also ein Zusammenspiel aus Rezeptionsbedingungen, historischen Vorgaben, Textgestalt und vielen anderen Elementen ist. Eine solche Annäherung kann auch dadurch ge-

schehen, dass man in Texten, die mit den gemeinhin mit Interkulturalität in Verbindung gebrachten thematischen Blöcken auf den ersten Blick nichts zu tun haben, genau diese Blöcke identifiziert. Dieses Vorgehen ist gleichsam die Komplementäraktion zu den hier vorgestellten oder von Wissenschaftlerinnen wie Leslie Adelson verfolgten Ansätzen.

Ein eindrucksvolles Beispiel einer solchen *Komplementäraktion* stellt die Interpretation des *Sommernachtstraums* durch Shankar Raman dar<sup>420</sup>. Raman fokussiert seine Interpretation konsequent auf eine auf der Bühne nicht auftauchende Gestalt, nämlich den indischen Jungen, der den Grund für den Streit zwischen Titania und Oberon darstellt. Raman nennt seine Interpretation eine „nicht-kanonische Lektüre eines kanonischen Textes“ und kontrastiert diese mit einer – in meinen Augen weniger gelungenen – Interpretation „bislang nichtkanonischer Texte [...], die alternative Geschichten und alternative Lektüremodi ermöglichen“ (RAMAN 1995, 243). Raman zeigt sehr schön, dass der *Sommernachtstraum* gewöhnlich vor der Folie patriarchal gesteuerter Ehe- und Liebesvorstellungen gelesen wird und dass er auf den ersten Blick wohl nichts mit dem Kolonialismus zu tun hat. Seine Argumentationsstrategie entspricht also der, die ich hier verfolgt habe.

Es gelingt ihm schlüssig darzulegen, dass der indische Junge in seiner Absenz – und somit eben in einer phantasmatischen Anwesenheit – als Zentrum des Textes gelesen werden kann, durch dessen „Transformation [...] in ein Objekt des Austauschs [...] die soziale Ordnung wiederhergestellt werden [kann]“ (244). Der indische Junge konnotiert nämlich das reiche Indien, das im kulturellen Diskurs der englischen Renaissance „ein imaginärer Ort bleibt, vage angesiedelt zwischen dem ‚Indien von Kolumbus‘ (Amerika) und dem ‚Portugiesischen Indien‘“ (245). Schon das ‚Indien Kolumbus‘ teilte, wie wir bei Stephen Greenblatt nachvollzogen haben, dieses Schicksal der eher imaginären oder phantasmatischen Existenz. Wie im *Sommernachtstraum* der indische Junge blieben die Indigenen, auf die Kolumbus traf, ohne eigenen Beitrag zu dem ihnen aufgezwungenen Diskurs, wie er waren sie dennoch Objekte der Bereicherungsbestrebungen des kolonialistischen Europa und eben auch phantasmatisch aufgeladene Objekte des europäischen Entdeckerdiskurses, der über sie berichtet hat.

Hieran lässt sich die Wichtigkeit der Ökonomie für Ramans Interpretation anschließen. Der indische Junge kann als Symbol mannigfaltiger Tauschprozesse zwischen Europa und der kolonisierten Welt, für deren Reichtum an Waren Indien paradigmatisch steht, gelesen werden. Die Abwesenheit des Jungen bezeichnet „die ungeheure Distanz, die Europa von Indien trennt“ und demnach auch die Möglichkeit, der phantasmatischen Auffüllung dieser Leerstelle. „Seine Anwesenheit [ist] nichts anderes als die Überbrückung dieses Abstandes in der Form der Konsumption östlicher Waren in Europa“ (246). Doch Titania will den Jungen eben auch aufgrund eines affektiven Wertes nicht mehr hergeben, den er für sie gewonnen hat: „Das Kind symbolisiert für sie

---

<sup>420</sup> RAMAN 1995, 243-248.



eine mit seiner Mutter geteilte Vergangenheit, eine Geschichte, ein Bündel sozialer Beziehungen. [...] Tatsächlich basieren beide Wertssysteme auf einer Verdinglichung des Ostens“ (246).

Diese Lektüre, die für den indischen Jungen und seinen Status als absentem, *indischen* Jungen bei Shakespeare eine überzeugende Erklärung bietet, erlaubt es Raman auch, „die historische Unmöglichkeit“ zu illustrieren, „im 16. Jahrhundert das ethnisch Andere anders als ein vom abendländischen, imperialistischen Begehren projiziertes Objekt zu fassen“ (248). Insofern ergänzt diese Interpretation sehr gut, was Stephen Greenblatt an der Kommunikationspraxis Kolumbus' zeigt.

Die Interpretationspraktiken Ramans und Adelsons arbeiten von verschiedenen Seiten einem selben Ziel zu: der Entwirrung eines Textes und des „kulturellen Hintergrunds“ seines Autors. Beim Durchgang durch die avanciertesten theoretischen Texte zur sogenannten interkulturellen Literatur konnte in dieser Arbeit kein wirklich anderes stichhaltiges Argument für eine Abtrennung dieses Textkorpus vom Rest der literarischen Produktion in einer bestimmten Literatursprache festgestellt werden. Von der thematischen Seite her lassen sich zwar verschiedene Zugriffe auf die Texte unterscheiden, doch erstens gibt es, wie meine Analysen gezeigt haben, keinen privilegierten Zugriff, der etwa den „kulturellen Hintergrund“ eines Textes berücksichtigen müsste; und zweitens können bei einer thematisch zentrierten Herangehensweise an die interkulturelle Literatur natürlich nicht nur Texte berücksichtigt werden, die von Autoren mit Migrationshintergrund verfasst worden sind. Wenn demnach der Terminus der interkulturellen Literatur beibehalten werden sollte, dann für eine bestimmte *Interpretationspraxis*, nicht für ein bestimmtes *Korpus*. Interkulturelle Literatur, so eine der zentralen Erkenntnisse dieser Arbeit, transportiert die gemeinhin an sie gerichtete Fragestellung schon mit. Doch die unter diesem Begriff subsumierten Texte funktionieren auch, wenn man sie unter alternativen Fragestellungen untersucht.

## Literaturverzeichnis

Die Jahreszahlen hinter den *Kürzeln* beziehen sich auf das Ersterscheinungsdatum des Originals, bei Vorträgen – soweit bekannt – auf das Datum der Veranstaltung, bei der sie zuerst gehalten wurden, bei den antiken Dramen auf das mutmaßliche Datum der ersten Aufführung, bei posthumen Editionen auf das (mutmaßliche) Datum der Niederschrift. Die Jahreszahlen in den *bibliographischen Angaben* beziehen sich auf die zitierte Ausgabe. Daher kann es zu Abweichungen zwischen den beiden Jahreszahlen eines Eintrags kommen.

Die *Übersetzungen der Textauszüge* von Driss Chraïbi, Assia Djebar und Maya Arriz Tamza stammen von mir. Die Übersetzung Wolframs von Eschenbach zitiere ich nach der angegebenen zweisprachigen Edition; diese Übersetzung stammt von Wolfgang Spiewok.

ACKERMANN 1996: Irmgard Ackermann, *Deutsche ver-fremdet gesehen. Die Darstellung des „Anderen“ in der Ausländerliteratur*, in: Paul Michael Lützeler (Hg.), *Schreiben zwischen den Kulturen. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Frankfurt/Main (Fischer) 1996, 211-221.

ADELSON 1990: Leslie A. Adelson, *Migrantenliteratur oder deutsche Literatur? TORKANs Tufan: Brief an einen islamischen Bruder*, in: Paul Michael Lützeler (Hg.), *Spätmoderne und Postmoderne*, Frankfurt/Main (Fischer) 1990, 67-81.

ADELSON 2002: Leslie A. Adelson, *The Turkish Turn in Contemporary German Literature and Memory Work*, in: *The Germanic Review* 77 (4), 2002, 326-338.

AFOULLOUSS 1997: Houssaine Afoullouss, *Three Generations of Francophone North African Writers in Exile. Driss Chraïbi, Tabar Ben Jelloun and Mehdi Charef*, in: Anthony Coulson, *Exiles and Migrants. Crossing Thresholds in European Culture and Society*, Brighton (Sussex Academic Press) 1997, 144-153.

AGAMBEN 1995: Giorgio Agamben, *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*, Frankfurt/Main (Suhrkamp) 2002. (Originalausgabe: G.A., *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino (Giulio Einaudi) 1995.)

APTER 2003: Emily Apter, *Global Translatio: The „Invention“ of Comparative Literature, Istanbul, 1933*, in: *Critical Inquiry* 29, 2003, 253-281.

ARAC 2002: Jonathan Arac, *Anglo-Globalism*, in: *New Left Review* 16, 2002, 35-45.

ARENDT 1958: Hannah Arendt, *Vita activa oder vom tätigen Leben*, München (Piper) 2001<sup>12</sup>. (Originalausgabe: H.A., *The Human Condition*, Chicago (University of Chicago Press) 1958.)

A. ASSMANN/HARTH 1991: Aleida Assmann, Dietrich Harth (Hg.), *Kultur als Lebenswelt und Monument*, Frankfurt/Main (Suhrkamp) 1991.

- A. ASSMANN 1991: Aleida Assmann, *Kultur als Lebenswelt und Monument*, in: A. ASSMANN/HARTH 1991, 11-25.
- A. ASSMANN 2002: Aleida Assmann, *Engführung des kulturellen Gedächtnisses. Die Germanistik in Deutschland steht im Banne eines post-traumatischen Literaturkanons*, in: Frankfurter Rundschau, 23. April 2002, 26.
- J. ASSMANN 1997: Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, München (C.H. Beck) 1997.
- AUSTIN 1956: John L. Austin, *A Plea for Excuses*, in: ders., *Philosophical Papers*, London, Oxford, New York (Oxford University Press) 1961, 175-204.
- AUSTIN 1962: John L. Austin, *Zur Theorie der Sprechakte (How to do Things with Words)*, Stuttgart (Reclam) 1972. (Originalausgabe: J.L.A., *How to do Things with Words*, Oxford (Oxford University Press) 1962.)
- BACHTIN 1934/35: Michail M. Bachtin, *Das Wort im Roman*, in: ders., *Die Ästhetik des Wortes*, hg. von Rainer Gröbel, Frankfurt/Main (Suhrkamp) 1979, 154-300. (Original: M.M.B., *Слово в романе*, in: *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. (Художественная литература)*, Moskau 1975.)
- BACHTIN 1963: Michail M. Bachtin, *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, Frankfurt/Main (Fischer) 1990. (Original in: M.M.B., *Проблемы поэтики Достоевского*, Moskau 1963.)
- BALIBAR/WALLERSTEIN 1988: Etienne Balibar, Immanuel Wallerstein, *Rasse, Klasse, Nation. Ambivalente Identitäten*, Hamburg und Berlin (Argument) 1990. (Original: E.B./I.W., *Race, nation, classe. Les identités ambiguës*, Paris (La découverte) 1988.)
- BARBE 2001: Philippe Barbé, *Transnational and Translinguistic Relocation of the Subject in Les Nuits de Strasbourg by Assia Djebar*, in: L'Esprit Créateur 41 (3), 2001, 125-135.
- BARTHES 1957: Roland Barthes, *Mythen des Alltags*, Frankfurt/Main (Suhrkamp) 1964. (Originalausgabe: R.B., *Mythologies*, Paris (Seuil) 1957.)
- BARTHES 1968: Roland Barthes, *La mort de l'auteur*, in: ders., *Œuvres complètes*, tome II (1966-1975), Paris (Seuil) 1994, 491-495.
- BABLER 2001: Moritz Baßler (Hg.), *New Historicism*, Tübingen und Basel (Francke/UTB) 2001.
- BABLER 2001a: Moritz Baßler, *Einleitung: New Historicism – Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*, in: BABLER 2001, 7-28.
- BEGAG/CHAOUITTE 1990: Azouz Begag, Abdellatif Chaouite, *Écarts d'identité*, Paris (Seuil) 1990.
- BENHABIB 1992: Seyla Benhabib, *Selbst im Kontext*, Frankfurt/Main (Suhrkamp) 1995. (Original: S.B., *Situating the Self*, New York (Routledge) 1992.)

- BENSMAIA 1994: Réda Bensmaïa, *On the Concept of Minor Literature. From Kafka to Kateb Yacine*, in: Constantin V. Boundas, Dorothea Olkowski (Hg.), *Deleuze and the theater of philosophy*, London, New York (Routledge) 1994, 213-228.
- BHABHA/RUTHERFORD 1990: Jonathan Rutherford, *The Third Space. Interview with Homi Bhabha*, in: RUTHERFORD 1990, 207-221.
- BHABHA 1993: Homi K. Bhabha, *Die Verortung der Kultur*, Tübingen (Stauffenburg) 2000. (Originalausgabe: H.K.B., *The location of culture*, London und New York (Routledge) 1993.)
- BIONDI/SCHAMI 1981: Franco Biondi, Rafik Schami, *Literatur der Betroffenheit. Bemerkungen zur Gastarbeiterliteratur*, in: Christian Schaffernicht (Hg.), *Zu Hause in der Fremde. Ein bundesdeutsches Ausländer-Lesebuch*, Fischerhude (Atelier im Bauernhaus) 1981, 124-136.
- BÖHME 1996: Hartmut Böhme, *Vom Cultus zur Kultur(wissenschaft). Zur historischen Semantik des Kulturbegriffs*, in: Renate Glaser, Matthias Luserke (Hg.), *Literaturwissenschaft – Kulturwissenschaft. Positionen, Themen, Perspektiven*, Opladen (Westdeutscher Verlag) 1996, 48-68.
- BOGUE 1997: Ronald Bogue, *Minor Writing and Minor Literature*, in: *symploké* 5 (1-2), 1997, 99-118.
- BONN 1996: Charles Bonn, *La littérature maghrébine de langue française*, zit. nach der Internetausgabe unter: <http://www.limag.refer.org/Textes/Manuref/lmlf.htm>.
- BONN 1996a: Charles Bonn, *En guise d'une conclusion*, zit. Nach der Internetausgabe unter: <http://www.limag.refer.org/Textes/Manuref/conclusion.htm>.
- BOSSE 1981: Heinrich Bosse, *Autorschaft ist Werkherrschaft*, Paderborn u.a. (Schöningh/UTB) 1981.
- BOURDIEU 1972: Pierre Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Paris (Seuil) 2000.
- BOURDIEU 1980: Pierre Bourdieu, *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*, Frankfurt/Main (Suhrkamp) 1987. (Originalausgabe: P.B., *Le sens pratique*, Paris (Minuit) 1980.)
- BOURGET 1998: Carine Bourget, *L'islam syncrétique de Driss Chraïbi*, in: *L'Esprit Créateur* 38 (1), 1998, 57-68.
- BOVENSCHEN 1979: Silvia Bovenschen, *Die imaginierte Weiblichkeit*, Frankfurt/Main (Suhrkamp) 1979.
- BRONFEN ET AL. 1997: Elisabeth Bronfen, Benjamin Marius, Therese Steffen (Hg.), *Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*, Tübingen (Stauffenburg) 1997.
- BRONFEN/MARIUS 1997: Elisabeth Bronfen, Benjamin Marius, *Hybride Kulturen. Einleitung zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*, in: BRONFEN ET AL. 1997, 1-29.
- BURKE 1992: Seán Burke, *The Death and Return of the Author*, Edinburgh (Edinburgh University Press) 1992.
- BURKE 1995: Seán Burke (Hg.), *Authorship. From Plato to the Postmodern. A Reader*, Edinburgh (Edinburgh University Press) 1995.

- BURKE 1995a: Seán Burke, *The Ethics of Signature*, in: BURKE 1995, 285-291.
- BUBMANN 1990: Hadumod Bußmann, *Lexikon der Sprachwissenschaft*, München (Kröner) 1990.
- BUTLER 1990: Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt/Main (Suhrkamp) 1991. (Originalausgabe: J.B., *Gender Trouble*, New York (Routledge, Chapman and Hall) 1990.)
- BUTLER 1993: Judith Butler, *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Frankfurt/Main (Suhrkamp) 1997. (Original: J.B., *Bodies that matter*, New York (Routledge) 1993.)
- BUTLER 1997: Judith Butler, *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*, Berlin (Berlin Verlag) 1998. (Originalausgabe: J.B., *Excitable Speech. A Politics of the Performative*, New York (Routledge) 1997.)
- BUTLER 2001: Judith Butler, *Antigones Verlangen. Verwandtschaft zwischen Leben und Tod*, Frankfurt/Main (Suhrkamp) 2001. (Originaltitel: *Politics and Kinship. Antigone for the Present*, © Judith Butler 2001.)
- CALMES 1984: Alain Calmes, *Le roman colonial en Algérie avant 1914*, Paris (L'Harmattan) 1984.
- ČAPEK 1936: Karel Čapek, *Der Krieg mit den Molchen*, Berlin (Aufbau) 1992<sup>3</sup>. (Original: K.Č., *Válka s mloky*, Prag 1936.)
- CASSIRER 1944: Ernst Cassirer, *Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur*, Hamburg (Meiner) 1996.
- CAVELL 1995: Stanley Cavell, *What did Derrida want of Austin?*, in: ders., *Philosophical passages: Wittgenstein, Emerson, Austin, Derrida*, Cambridge/Mass. (Blackwell) 1995, 42-65.
- CELESTIN 2001: Roger Célestin, *Driss Chraïbi's A Place in the Sun: The King, the Detective, the Banker, and Casablanca*, in: Ed Christian (ed.), *The Post-Colonial Detective*, Houndsmills u.a. (Palgrave) 2001, 193-205.
- CHIELLINO 2000: Carmine Chiellino (Hg.), *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*, Stuttgart (Metzler) 2000.
- CHRAÏBI 1954: Driss Chraïbi, *Le passé simple*, Paris (Denoël/folio) 1956.
- CHRAÏBI 1991: Driss Chraïbi, *L'inspecteur Ali*, Paris (Denoël/folio) 1991.
- CHRAÏBI 1993: Driss Chraïbi, *Une place au soleil*, Paris (Denoël) 1993.
- CHRAÏBI 1996: Driss Chraïbi, *L'inspecteur Ali à Trinity College*, Paris (Denoël) 1996.
- CHRAÏBI 1997: Driss Chraïbi, *L'inspecteur Ali et la C.I.A.*, Paris (Denoël) 1997.
- CHRETIEN 1182/83: Chrétien de Troyes, *Perceval ou le Conte du graal*, Paris (Flammarion) 1997.
- CLIFFORD/MARCUS 1986: James Clifford, George E. Marcus (Hg.), *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley u.a. (University of California Press) 1986.
- COLPE 1997: Carsten Colpe, *Synkretismus als Antwort auf die Herausforderung durch das Fremde*, in: Herfried Münkler (Hg.), *Furcht und Faszination*, Berlin 1997, 317-346.

- CORNGOLD 1994: Stanley Corngold, *Kafka and the Dialect of Minor Literature*, in: *College Literature* 21 (1), 1994, 89-101.
- CULLER 1982: Jonathan Culler, *Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie*, Reinbek (rowohlt) 1988. (Original: J.C., *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*, Ithaca und New York (Cornell University) 1982.)
- D'AMATO 2000: Gianni D'Amato, *Die politisch-rechtlichen Bedingungen*, in: CHIELLINO 2000, 18-35.
- DE MAN 1979: Paul de Man, *Allegorien des Lesens*, Frankfurt/Main (Suhrkamp) 1988. (Original: P.d.M., *Allegories of Reading*, New Haven (Yale University Press) 1979).
- DE MAN 1979a: Paul de Man, *Autobiographie als Maskenspiel*, in: *Die Ideologie des Ästhetischen*, hg. von Christoph Menke, Frankfurt/Main (Suhrkamp) 1993, 131-145. (Original: P.d.M., *Autobiography as De-Facement*, in: *Modern Language Notes (MLN)*, 94(5), December 1979, 919-930.)
- DEJEAN DE LA BATIE 1998: Bernadette Dejean de la Bâtie, *L'inspecteur Ali enquête sur Driss Chraïbi: Une place au soleil et L'inspecteur Ali à Trinity College comme nouvelle version ou subversion du roman policier*, in: *Nottingham French Studies* 37 (2), 1998, 73-86.
- DEJEAN DE LA BATIE 2002: Bernadette Dejean de la Bâtie, *Les romans policiers de Driss Chraïbi*, Paris (L'Harmattan) 2002.
- DEJEUX 1992: Jean Déjeux, *La littérature maghrébine d'expression française*, Paris (Presses Universitaires de France) 1992.
- DELEUZE/GUATTARI 1975: Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris (Editions de Minuit) 1975.
- DERRIDA 1967: Jacques Derrida, *Grammatologie*, Frankfurt/Main (Suhrkamp) 1974. (Original: J.D., *De la grammatologie*, Paris (Editions de Minuit) 1967).
- DERRIDA 1971: Jacques Derrida, *signature événement contexte*, in: ders., *Marges de la philosophie*, Paris (Editions de Minuit) 1972, 365-393. (Vortrag zuerst gehalten in Montréal, August 1971.)
- DERRIDA 1977: Jacques Derrida, *Limited Inc*, Baltimore und London (Johns Hopkins University Press) 1977.
- DESSONS 2000: Gérard Dessons, *Littérature, Manière, Modernité*, in: FRAISSE 2000, 213-220.
- DILTHEY ca. 1910: Wilhelm Dilthey, *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*, Frankfurt/Main (Suhrkamp) 1970.
- DIRLIK 1994: Arif Dirlik, *The Postcolonial Aura: Third World Criticism in the Age of Global Capitalism*, in: *Critical Inquiry* 20, Winter 1994, 328-356.
- DJEBAR 1997: Assia Djebar, *Les nuits de Strasbourg*, Arles (Actes Sud) 1997.
- EAGLETON 2000: Terry Eagleton, *The Idea of Culture*, Oxford (Blackwell) 2000.

- EHLERS 1784: Martin Ehlers, *Ueber die Unzulässigkeit des Büchernachdrucks nach dem natürlichen Zwangsrecht*, Dessau und Leipzig 1784; zit. nach BOSSE 1981.
- EURIPIDES 428 v.CHR.: Euripides, *Hippolytos*, in: ders., *Tragödien*, hg. von Manfred Fuhrmann, München und Zürich (dtv/Artemis) 1990, 107-151.
- FANON 1961: Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, Paris (Gallimard/folio) 1991. (Erstausgabe bei François Maspero éditeur S.A.R.L. 1961).
- FEDER 1780: Johann Georg Feder, *Neuer Versuch einer einleuchtenden Darstellung der Gründe für das Eigentum des Bucherverlags, nach Grundsätzen des natürlichen Rechts und der Staatsklugheit*, in: Göttingisches Magazin der Wissenschaften und Literatur, 1. Jahrgang 1780.
- FICHTE 1791: Johann Gottlieb Fichte, *Beweis der Unrechtmäßigkeit des Büchernachdrucks*, in: ders., *Gesammelte Werke* Bd. I,1, Stuttgart-Bad Cannstatt (Friedrich Frommann Verlag (Günther Holzboog)) 1964, 409-426.
- FISCHER 2003: Hans Fischer, *Ethnologie. Einführung und Überblick* (Neufassung), Berlin (Reimer) 2003.
- FISCHER/MCGOWAN 1997: Sabine Fischer, Moray McGowan, *Denn du tanzt auf einem Seil: Positionen deutschsprachiger MigrantInnenliteratur*, Tübingen (Stauffenburg) 1997.
- FLAUBERT 1881: Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet: Dictionnaire des idées reçues*, Paris (Flammarion) 1999.
- FLUDERNIK 1998: Monika Fludernik, *Hybridity and Postcolonialism. Twentieth-Century Indian Literature*, Tübingen (Stauffenburg) 1998.
- FLUDERNIK 1998a: Monika Fludernik, *The Constitution of Hybridity: Postcolonial Interventions*, in: FLUDERNIK 1998, 19-53.
- FOLEY 1997: William A. Foley, *Anthropological Linguistics*, Oxford (Blackwell) 1997.
- FOUCAULT 1969: Michel Foucault, *Qu'est-ce qu'un auteur?*, in: ders., *Dits et Écrits 1954-1988. Bd. I 1954-1969*, Paris (Gallimard) 1994, 789-821.
- FOUCAULT 1969a: Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris (Gallimard) 1969.
- FOUCAULT 1976: Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris (Gallimard) 1976.
- FRAISSE 2000: Luc Fraisse (ed.), *Pour une esthétique de la littérature mineure*, Paris (Honoré Champion) 2000.
- FRANKENBERG/MANI 1993: Ruth Frankenberg, Lata Mani, *Crosscurrents, Crosstalk. Race, 'Postcoloniality' and the Politics of Location*, in: Cultural Studies 7 (2), 1993, 292-310.

- FRASER 2003: Nancy Fraser, *Soziale Gerechtigkeit im Zeitalter der Identitätspolitik. Umverteilung, Anerkennung und Beteiligung*, in: dies., Axel Honneth, *Umverteilung oder Anerkennung?*, Frankfurt/Main (Suhrkamp) 2003, 13-128.
- FREUD 1892: Sigmund Freud, *Über den psychischen Mechanismus hysterischer Phänomene*, in: ders., *Gesammelte Werke*, 1. Band, Werke aus den Jahren 1892-1899, Frankfurt/Main (S.Fischer) 1969<sup>3</sup>, 81-98.
- FROBENIUS 1898: Leo Frobenius, *Ursprung der afrikanischen Kulturen*, Berlin (Borntraeger) 1898.
- GARANE 1993: Garane A. Garane, *An impossible solipsism. Noise in Le passé simple*, in: Ufahamu 21 (3), 1993, 27-42.
- GARCÍA DÜTTMANN 1997: Alexander García Düttmann, *Zwischen den Kulturen. Spannungen im Kampf um Anerkennung*, Frankfurt/Main (Suhrkamp) 1997.
- GEERTZ 1973: Clifford Geertz, *Dichte Beschreibung. Bemerkungen zu einer deutenden Theorie von Kultur*, in: ders., *Dichte Beschreibung*, Frankfurt/Main (Suhrkamp) 1983. (Original: C.G., *Thick Description: Toward an Interpretative Theory of Culture*, in: ders., *The Interpretation of Cultures. Selected Essays*, New York (Basic Books) 1973, 3-30.)
- GENETTE 1982: Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris (Seuil) 1982.
- VAN GENNEP 1908: Arnold van Gennep, *Übergangsriten*, Frankfurt/Main (Campus), 1986. (Original: A.v.G., *Les rites de passage*, Paris (Éditions A. et J. Picard) 1981.)
- GHAUSSY 1999: Sohelia Ghaussy, *Das Vaterland verlassen: Nomadic language and "Feminine Writing" in Emine Sevgi Özdamar's Das Leben ist eine Karawanserei*, in: *The German Quarterly* 72 (1), 1999, 1-16.
- GIESEN 1999: Bernhard Giesen, *Kollektive Identität*, Frankfurt/Main (Suhrkamp) 1999.
- GOETHE 1813: Johann Wolfgang von Goethe, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit* (Hamburger Ausgabe, Bde. 9 u. 10), München (C.H. Beck/dtv) 1981.
- GOLDMANN 1994: Stefan Goldmann, *Topos und Erinnerung. Rahmenbedingungen der Autobiographie*, in: Hans-Jürgen Schings (Hg.), *Der ganze Mensch* (DVjS Sonderband) 1994, 660-675.
- GRANDGUILLAUME 1995: Gilbert Grandguillaume, *Comment a-t-on pu en arriver là?*, in: Mohamed Benrabah, *Les violences en Algérie*, Paris (Odile Jacob) 1998, 7-59. (Erstmals in: *Esprit*, 1995, 1 und 13-34.)
- VON GRAEVENITZ 1987: Gerhart von Graevenitz, *Mythos. Zur Geschichte einer Denkgewohnheit*, Stuttgart (Metzler) 1987.
- GREENBLATT 1980: Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-fashioning: From More to Shakespeare*, Chicago & London (The University of Chicago Press) 1980.



- GREENBLATT 1990: Stephen Greenblatt, *Kultur*, in: BABLER 2001, 48-59. (Original: S.G., *Culture*, in: Frank Lentricchia, Thomas McLaughlin (Hg.), *Critical Terms for Literary Study*, Chicago und London 1990, 225-232.)
- GREENBLATT 1991: Stephen Greenblatt, *Wunderbare Besitztümer. Die Erfindung des Fremden: Reisende und Entdecker*, Berlin (Wagenbach) 1994. (Original: S.G., *Marvelous Possessions*, Oxford (Oxford University Press) 1991.)
- GUMBRECHT 2002: Hans Ulrich Gumbrecht, *Kurze Paradoxien. Heinz Schlaßfers Thesen zu einer Geschichte der deutschen Kanonliteratur*, in: Frankfurter Rundschau, 12. März 2002, 20.
- HALL 1990: Stuart Hall, *Cultural Identity and Diaspora*, in: RUTHERFORD 1990, 222-237
- HALL 1992: Stuart Hall, *Neue Ethnizitäten*, in: ders., *Rassismus und kulturelle Identität*, Hamburg und Berlin (Argument) 1994, 15-25. (Original: S.H., *New Ethnicities*, in: James Donald, Ali Rattansi (ed.), *Race, Culture and Difference*, Milton Keynes (Polity Press/The Open University) 1992.)
- HALL 1996: Stuart Hall, *Wann war "der Postkolonialismus"? Denken an der Grenze*, in: BRONFEN ET AL. 1997, 219-246. (Original: S.H., *When was 'the postcolonial'? Thinking at the limit*, in: I. Chambers, L. Curti, *The Postcolonial Question. Common Skies, Divided Horizons*, London (Routledge) 1996, 242-260.)
- HARGREAVES 1989: Alec G. Hargreaves, *Beur Fiction: Voices from the Immigrant Community in France*, in: *The French Review* 62 (4), 1989, 661-668.
- HARGREAVES 1990: Alec G. Hargreaves, *In Search of a Third Way: Beur Writers between France and North Africa*, in: *New Comparison* 10, 1990, 72-83.
- HARGREAVES 1992: Alec G. Hargreaves, *La Littérature Beur. Un Guide bio-bibliographique*, New Orleans (Celfan Edition Monographs) 1992.
- HAWLEY 1996: John C. Hawley, *The Re-Racination of Driss Chraïbi: A Hajj in Search of a New Mecca*, in: Kenneth W. Harrow (Hg.), *The marabout and the muse: new aspects of Islam in African literature*, Portsmouth, NH und London (Heinemann) 1996, 62-76.
- HEGEL 1807: Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Frankfurt/Main (Suhrkamp) 1973.
- HEGEL 1823: Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über Philosophie und Kunst*, Hamburg (Meiner) 2003.
- HERDER 1778: Johann Gottfried Herder, *Ueber die Wirkung der Dichtkunst auf die Sitten der Völker in alten und neuen Zeiten*, in: *Herders Sämmtliche Werke*, hg. v. B. Suchan, Bd. VIII, Berlin 1892; zit. nach BOSSE 1981.

- HIRSCH 1967: Eric Donald Hirsch jr., *Validity in Interpretation*, New Haven (Yale University Press) 1971<sup>3</sup>.
- HONOLD/SIMONS 2002: Alexander Honold, Oliver Simons, *Kolonialismus als Kultur. Literatur, Medien, Wissenschaft in der deutschen Gründerzeit des Fremden*, Tübingen und Basel (Francke) 2002.
- HUNTINGTON 1996: Samuel P. Huntington, *Kampf der Kulturen. Die Neugestaltung der Weltpolitik im 21. Jahrhundert*, München und Wien (Siedler) 1998. (Originalausgabe: S.P.H., *The Clash of Civilizations*, New York (Simon & Schuster) 1996.)
- HYMES 1971: Dell Hymes (ed.), *Pidginization and Creolization of languages*, Cambridge (Cambridge University Press) 1971.
- IRIGARAY 1974: Luce Irigaray, *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*, Frankfurt/Main (Suhrkamp) 1980. (Original: L.I., *Speculum de l'autre femme*, Paris (Minuit) 1974.)
- ISER 1976: Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens*, München (Fink/UTB) 1976.
- ISER 1991: Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt/Main (Suhrkamp) 1991.
- JÄGER 2002: Lorenz Jäger, *Europa und die Türkei: Technokraten verplanen einen Kontinent*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 14. August 2002.
- JANKOWSKY 1997: Karen Jankowsky, "German" Literature Contested: The 1991 Ingeborg-Bachmann-Prize Debate, "Cultural Diversity," and Emine Sevgi Özdamar, in: The German Quarterly 70 (3), 1997, 261-276.
- JANMOHAMED 1984: Abdul R. JanMohamed, *Humanism and Minority Literature: Toward a Definition of Counter-hegemonic Discourse*, in: Boundary 2, XII-3/XIII-1, 1984, 281-299.
- JANMOHAMED 1985: Abdul R. JanMohamed, *The Economy of Manichean Allegory: The Function of Radical Difference in Colonist Literature*, in: Critical Inquiry 12 (1), 1985, 59-87.
- JANMOHAMED/LLOYD 1990: Abdul R. JanMohamed, David Lloyd, *Toward a Theory of Minority Discourse: What is to be Done?* in: Bart Moore-Gilbert et al. (ed.), *Postcolonial Criticism*, London und New York (Longman) 1997, 234-247. (Reprinted from Abdul R. JanMohamed, David Lloyd (ed.), *The Nature and Context of Minority Discourse*, Oxford and New York (Oxford University Press) 1990, 1-16.)
- JANNIDIS ET AL. 1997: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez, Simone Winko, *Rede über den Autor an die Gebildeten unter seinen Verächtern. Historische Modelle und systematische Perspektiven*, in: JANNIDIS ET AL. 1999, 3-35.
- JANNIDIS ET AL. 1999: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez, Simone Winko (Hg.), *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Tübingen (Niemeyer) 1999.

- JOHNSON 2001: Sheila Johnson, *Transnational Ästhetik des türkischen Alltags: Emine Sevgi Özdamar's Das Leben ist eine Karawanserei*, in: *The German Quarterly* 74 (1), 2001, 37-57.
- KAFKA 1915: Franz Kafka, *Die Verwandlung*, in: KAFKA 1996, 96-161.
- KAFKA 1917: Franz Kafka, *Ein Bericht für eine Akademie*, in: KAFKA 1996, 322-337.
- KAFKA 1924: Franz Kafka, *Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse*, in: KAFKA 1996, 518-538.
- KAFKA 1996: Franz Kafka, *Die Erzählungen*, Frankfurt/Main (Fischer) 1996.
- KAPCHAN/STRONG 1999: Deborah A. Kapchan, Pauline Turner Strong, *Introduction. Theorizing the Hybrid*, in: *Journal of American Folklore* 112 (445), 1999, 239-253.
- KITTLER 1984: Friedrich A. Kittler, *Carlos als Carlsschüler. Ein Familiengemälde in einem fürstlichen Hause*, in: Wilfried Barner, Eberhard Lämmert, Norbert Oellers (Hg.), *Unser commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik*, Stuttgart (Cotta) 1984, 241-273.
- KITTLER 2000: Friedrich Kittler, *Eine Kulturgeschichte der Kulturwissenschaft*, München (Fink) 2001<sup>2</sup>.
- Der Koran*, übersetzt und hg. von Rudi Paret, Stuttgart u.a. (Kohlhammer) 1979 (2001<sup>8</sup>).
- KONUK 1997: Kader Konuk, *Das Leben ist eine Karawanserei. Heim-at bei Emine Sevgi Özdamar*, in: Gisela Ecker (Hg.), *Kein Land in Sicht. Heimat weiblich?* München (Fink) 1997, 143-157.
- KRISTAL 2002: Efraín Kristal, *Considering Coldly... A Response to Franco Moretti*, in: *New Left Review* 15, 2002, 61-74.
- LACAN 1954: Jacques Lacan, *L'univers symbolique*, in: ders., *Le séminaire de Jacques Lacan II: Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse. 1954-1955*, hg. von Jacques-Alain Miller, Paris (Seuil) 1978, 39-55.
- LACHMANN 1996: Renate Lachmann, *Remarks on the Foreign (Strange) as a Figure of Cultural Ambivalence*, in: Sanford Budick, Wolfgang Iser (Hg.), *The Translatability of Cultures*, Stanford, Ca. (Stanford University Press) 1996, 282-293.
- LACHMANN 2002: Renate Lachmann, *Erzählte Phantastik*, Frankfurt/Main (Suhrkamp) 2002.
- LARONDE 1993: Michel Laronde, *Autour du roman beur*, Paris (L'Harmattan) 1993.
- LARONDE 1996: Michel Laronde, *L'écriture décentrée. La langue de l'autre dans le roman contemporain*, Paris (L'Harmattan) 1996.
- LEUILLIOT 2000: Bernard Leuilliot, *Majeure, mineure, d'une altérité fatale*, in: FRAISSE 2000, 243-254.
- LEVI-STRAUSS 1962: Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris (Plon) 1962.
- LOTMAN 1990: Yuri M. Lotman, *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*, London New York (I.B. Tauris & Co. Ltd) 1990.
- LÜTHI 1962: Max Lüthi, *Märchen*, Stuttgart (Metzler) 1990<sup>8</sup>.

- MAAZAOUI 1998: Abbes Maazaoui, *Poétique des marges et marges de la poétique*, in: L'Esprit Créateur 38 (1), 1998, 79-89.
- MACHO 2003: Thomas Macho, *Phantome der Nation. Gibt es eine nationale Literatur – und was wären ihre Helden und Stoffe?*, in: Neue Zürcher Zeitung, 16. Juni 2003.
- MALINOWSKI 1922: Bronislaw Malinowski, *Argonauts of the Western Pacific: an account of native enterprise and adventure in the archipelagoes of Melanesian New Guinea*, London (Routledge) 1922.
- MANN 1924: Thomas Mann, *Der Zauberberg*, in: ders., *Gesammelte Werke in Einzelbänden* (Frankfurter Ausgabe), hg. von Peter de Mendelssohn, Frankfurt/Main (S. Fischer) 1981.
- MARX-SCOURAS 1992: Danielle Marx-Scouras, *A Literature of Departure: The Cross-Cultural Writing of Driss Chraïbi*, in: Research in African Literatures 23 (2), 1992, 131-144.
- MCCLINTOCK 1992: Anne McClintock, *The Angel of Progress: Pitfalls of the Term 'Post-colonialism'*, in: WILLIAMS/CHRISMAN 1994, 291-304.
- MCGOWAN 2000: Moray McGowan, *'The Bridge of the Golden Horn': Istanbul, Europe and the 'Fractured Gaze from the West' in Turkish Writing in Germany*, in: Hollis, Andy (Hg.), *Beyond Boundaries. Textual Representations of Europe* (Yearbook of European Studies 15), Amsterdam 2000, 53-69.
- MENDEL 1865: Gregor Mendel, *Versuche über Pflanzen-Hybriden*, zit. nach der Internetausgabe unter: <http://www.mendelweb.org/MWGerText.html>.
- MERNISSI 1992: Fatema Mernissi, *Die Angst vor der Moderne. Frauen und Männer zwischen Islam und Demokratie*, Hamburg und Zürich (Luchterhand) 1992. (Original: F.M., *La Peur-Modernité. Conflit Islam Démocratie*, Paris (Albin Michel) 1992.)
- MESCHONNIC 1970: Henri Meschonnic, *Pour la poétique*, Paris (Gallimard) 1970.
- MEZGUELDI 1996: Zohra Mezgueldi, *Mother-Word and French-Language Moroccan Writing*, in: Research in African Literatures 27 (3), 1996, 1-14.
- MILLER 1993: Christopher L. Miller, *Nationalism as Resistance and Resistance to Nationalism in the Literature of Francophone Africa*, in: Yale French Studies 82, 1993, 62-100.
- MORETTI 2000: Franco Moretti, *Conjectures on World Literature*, in: New Left Review 1, 2000, 54-68.
- MORETTI 2003: Franco Moretti, *More Conjectures*, in: New Left Review 20, 2003, 73-81.
- MÜLLER 1997: Regula Müller, *„Ich war Mädchen, war ich Sultanin“: Weitgeöffnete Augen betrachten türkische Frauengeschichte(n). Zum Karawanserei-Roman von Emine Sevgi Özdamar*, in: FISCHER/MCGOWAN 1997, 133-149.
- NANCY 1993: Jean-Luc Nancy, *Lob der Vermischung*, in: Lettre internationale 5, 1993, 4-7.

- NELL 1998: Werner Nell, *Zur Begriffsbestimmung und Funktion einer Literatur von Migranten*, in: Nasrin Amirsedghi, Thomas Bleicher (Hg.), *Literatur der Migration*, Mainz (Donata Kinzelbach) 1998, 34-47.
- NORRIS 1988: Christopher Norris, *Paul de Man: Deconstruction and the Critique of Aesthetic Ideology*, London (Routledge) 1988.
- NUSSER 1992: Peter Nusser, *Der Kriminalroman*, Stuttgart (Metzler) 1992 (2. überarbeitete u. erweiterte Auflage).
- ÖZDAMAR 1992: Emine Sevgi Özdamar, *Das Leben ist eine Karawanserei hat zwei Türen aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus*, Köln (Kiepenheuer & Witsch) 1992.
- ÖZDAMAR 1998: Emine Sevgi Özdamar, *Die Brücke vom goldenen Horn*, Köln (Kiepenheuer & Witsch) 1998.
- O'RILEY 2002: Michael O'Riley, *Translation and Imperialism in Assia Djebar's Les Nuits de Strasbourg*, in: *The French Review* 75 (6), 2002, 1235-1249.
- PITT-RIVERS 1977: Julian Pitt-Rivers, *The Fate of Shechem or The Politics of Sex. Essays in the Anthropology of the Mediterranean*, Cambridge (Cambridge University Press) 1977.
- PLATON ca. 460 v. CHR.: Platon, *Phaidros*, in: ders., *Werke in acht Bänden*, Bd. 5: *Phaidros. Parmenides. Briefe*, hg. von Gunther Eigler, Darmstadt (WBG) 1990<sup>2</sup>.
- POSNER 1991: Roland Posner, *Kultur als Zeichensystem. Zur semiotischen Explikation kulturwissenschaftlicher Grundbegriffe*, in: A. ASSMANN/HARTH 1991, 37-74.
- PRENDERGAST 2001: Christopher Prendergast, *Negotiating World Literature*, in: *New Left Review* 8, 2001, 100-121.
- PROPP 1969: Vladimir Propp, *Morphologie des Märchens*, München (Hanser) 1972. (Original: B.П., *Морфология сказки*, Moskau 1969.)
- PUSCH 1984: Luise F. Pusch, *Das Deutsche als Männersprache*, Frankfurt/Main (Suhrkamp) 1984.
- RAMAN 1995: Shankar Raman, *The Racial Turn: ‚Race‘, Postkolonialität, Literaturwissenschaft*, in: Miltos Pechlivanos, Stefan Rieger, Wolfgang Struck, Michael Weitz, *Einführung in die Literaturwissenschaft*, Stuttgart (Metzler) 1995, 241-255.
- REDDY 2002: Sheela Reddy, *Midnight's Orphans*, in: *Outlook India*, 25 February 2002.
- RENZA 1984: Louis A. Renza, *„A White Heron“ and the Question of Minor Literature*, Madison (University of Wisconsin Press) 1984.
- RICARDOU 1973: Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman*, Paris (Seuil) 1973.

- RIEGER ET AL. 1999: Stefan Rieger, Schamma Schahadat, Manfred Weinberg, *Interkulturalität. Zwischen Inszenierung und Archiv*, Tübingen (Gunter Narr) 1999.
- RIEGER ET AL. 1999a: Stefan Rieger, Schamma Schahadat, Manfred Weinberg, *Vorwort*, in: RIEGER ET AL. 1999, 9-26.
- ROBBE-GRILLET 1956: Alain Robbe-Grillet, *Une voie pour le roman futur*, in: ders., *Pour un nouveau roman*, Paris (Minuit) 1961, 15-23.
- ROBLES 1986: Emmanuel Roblès, *Driss Chraïbi*, in: Revue Celfan/Celfan Review 5 (2), 1986, 1-3.
- ROTH 1976: G. Roth, *Kulturmorphologie, Kulturkreislehre*, in: Joachim Ritter, Karlfried Gründer (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd.4: I-K, Darmstadt (WBG) 1976, 1338f.
- C. RUHE 2000: Cornelia Ruhe, *Die Mythologie der croisés. Kultur und Identität in der Shérazade-Trilogie von Leïla Sebbar*, in: Lendemains 98/99, 2000, 175-191.
- E. RUHE 1987: Ernstpeter Ruhe, *Histoire nationale et roman algérien*, in: B. Winklehner, *Literatur und Wissenschaft*, Tübingen (Stauffenburg) 1987, 181-193.
- RUTHERFORD 1990: Jonathan Rutherford (Hg.), *Identity. Community, Culture, Difference*, London (Lawrence & Wishart) 1990.
- SAID 1978: Edward Said, *Orientalism*, New York (Vintage) 1978.
- SAUSSURE 1916: Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris (Payot & Rivages) 1916.
- SCHABACHER 2003: Gabriele Schabacher, *fact und/ oder fiction – die Funktion „Autobiographie“*, Vortrag gehalten auf dem Workshop „Erinnerung und Identitätsbildung im autobiographischen Schreiben“ im Kulturwissenschaftlichen Institut, Essen, 7./8. März 2003, nicht publiziert.
- SEARLE 1974: John R. Searle, *The Logical Status of Fictional Discourse*, in: New Literary History 6 (2), 1974, 319-319-332.
- SEARLE 1977: John R. Searle, *Reiterating the Differences: A Reply to Derrida*, in: Glyph 1, 1977, 198-208.
- SEARLE 1983: John R. Searle, *Intentionalität*, Frankfurt/Main (Suhrkamp) 1991. (Original: J.S., *Intentionality*, Cambridge (Cambridge University Press) 1983.)
- SEARLE 1994: John R. Searle, *Literary Theory and Its Discontents*, in: New Literary History 25, 1994, 637-667.
- SEIBERT 1984: Peter Seibert, *Zur ‚Rettung der Zungen‘. Ausländerliteratur in ihren konzeptionellen Ansätzen*, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 56, 1984, 40-61.
- SENGHOR 1970: Léopold Sédar Senghor, *Négritude: A Humanism of the Twentieth Century*, in: WILLIAMS/CHRISMAN 1994, 27-35.

- SEYHAN 1996: Azade Seyhan, *Lost in Translation. Re-membering the mother tongue in Emine Sevgi Özdamar's 'Das Leben ist eine Karavanserei'*, in: *The German Quarterly* 69 (4), 1996, 414-426.
- SHERZER 1998: Dina Sherzer, *French colonial and post-colonial hybridity: condition métisse*, in: *Journal of European Studies* 28, 1998, 103-120.
- SHOWALTER 1985: Elaine Showalter, *Toward a Feminist Poetics*, in: dies. (Hg.), *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature, and Theory*, New York (Pantheon Books) 1985, 125-143.
- SIMMEL 1908: Georg Simmel, *Exkurs über den Fremden*, in: ders., *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Frankfurt/Main (Suhrkamp) 1992, 764-771.
- ŠKLOVSKIJ 1916: Viktor Šklovskij, *Die Kunst als Verfahren*, in: Jurij Striedter (Hg.), *Texte der russischen Formalisten*, Bd. I, München (Fink/UTB) 1969, 2-35.
- SOPHOKLES ca. 442 v.CHR.: Sophokles, *Antigone*, Stuttgart (Reclam) 1955.
- STAGL 2003: Justin Stagl, *Die Entwicklung der Ethnologie*, in: FISCHER 2003, 33-52.
- SUHR 1989: Heidrun Suhr, *Ausländerliteratur: Minority Literature in the Federal Republic of Germany*, in: *New German Critique* 46, 1989, 71-103.
- VON SYDOW 1927: Carl Wilhelm von Sydow, *Folksagoforskningen*, in: *Folkminnen och Folktankar*, 1927, 105ff. Zit. nach einer übersetzten Passage in: Arthur Christensen, *Persische Märchen*, Düsseldorf und Köln (Eugen Diederichs) 1958, 287f.
- TAMZA 1987: Maya Arriz Tamza, *Lune et Orian. (Conte Oriental)*, Paris (Publisud) 1987.
- TAWADA 1996: Yoko Tawada, *Talisman*, Tübingen (konkursbuch) 1996.
- TERAOKA 1987: Arlene Akiko Teraoka, *Gastarbeiterliteratur: The Other Speaks Back*, in: *Cultural Critique* 7, 1987, 77-101.
- TERAOKA 1989: Arlene Akiko Teraoka, *Talking „Turk“: On Narrative Strategies and Cultural Stereotypes*, in: *New German Critique* 46, 1989, 104-128.
- TODOROV 1970: Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris (Seuil) 1970.
- TODOROV 1982: Tzvetan Todorov, *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, Paris (Seuil) 1982.
- TOMAŠEVSKIJ 1923: Boris Tomaševskij, *Literature and Biography*, in: Ladislav Matejka, Krystyna Pomorska, *Readings in Russian Poetics. Formalist and Structuralist Views*, Cambridge u.a. (MIT Press) 1971, 47-55. (Original: Б.Т., *Литература и биография*, in: *Книга и революция* 4, 1923, 6-9.)
- TRINH 1991: Trinh Thi Minh-Ha, *When the moon waxes red. Representation, gender and cultural politics*, New York und London (Routledge) 1991.

- UGREŠI 2003: Dubravka Ugreši, *Ich und mein Gepäck. Die europäische Literatur als Wettbewerb um den Eurosong*, in: Neue Zürcher Zeitung, 12. April 2003.
- VAILLANT 2000: Alain Vaillant, *Hiérarchies littéraires: La dialectique moderne de l'ordre et du désordre*, in: FRAISSE 2000, 193-204.
- VIAN/SULLIVAN 1946: Boris Vian (Vernon Sullivan), *J'irai cracher sur vos tombes*, Paris (Christian Bourgois/10/18) 1973.
- WÄGENBAUR 1994: Thomas Wägenbaur, *Hybride Hybridität: Der Kulturkonflikt im Text der Kulturtheorie*, in: Arcadia 31 (1/2), 1996, 27-38.
- WÄGENBAUR 1995: Thomas Wägenbaur, *Kulturelle Identität oder Hybridität? Aysel Özakins Die blaue Maske und das Projekt interkultureller Dynamik*, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik (LiLi) 97, 1995, 22-47.
- WÄGENBAUR 1999: Thomas Wägenbaur, *Beobachter beim Zähneputzen. Niklas Luhmann, Pierre Bourdieu, Anthony Giddens und die Leitdifferenzen ihrer Kulturtheorien*, in: RIEGER ET AL. 1999, 29-45.
- WEIGEL 1992: Sigrid Weigel, *Literatur der Fremde – Literatur in der Fremde*, in: dies., Klaus Briegleb, *Gegenwartsliteratur seit 1968 (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Bd.12)*, München und Wien (Hanser) 1992, 182-229.
- WEINRICH 1983: Harald Weinrich, *Um eine deutsche Literatur von außen bittend*, in: Merkur 37 (8), 1983, 911-920.
- WEINRICH 1984: Harald Weinrich, *Gastarbeiterliteratur in der Bundesrepublik Deutschland*, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 56, 1984, 12-22.
- WIERSCHE 1997: Annette Wierschke, *Auf den Schnittstellen kultureller Grenzen tanzend: Aysel Özakin und Emine Sevgi Özdamar*, in: FISCHER/MCGOWAN 1997, 179-194.
- WILLIAMS 1976: Raymond Williams, *Keywords: a vocabulary of culture and society*, London (Fontana/Croom Helm) 1976.
- WILLIAMS/CHRISMAN 1994: Patrick Williams, Laura Chrisman (Hg.), *Colonial Discourse and Post-colonial Theory*, New York, London u.a. (Harvester/Wheatsheaf) 1994.
- WITTGENSTEIN 1945: Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, in: ders.: *Tractatus logico-philosophicus* (Werkausgabe Bd. 1), Frankfurt/Main (Suhrkamp) 1984, 225-618.
- WOLFRAM 1200-1210: Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, 2 Bde., Stuttgart (Reclam) 1981.
- WYSS 1979: Ulrich Wyss, *Parzivals Sohn. Zur strukturalen Lektüre des Lohengrin-Mythos*, in: Wolfram-Studien 5, 1979, 96-115.
- YACINE 1956: Kateb Yacine, *Nedjma*, Paris (Seuil) 1956.



- YETIV 1977: Isaac Yetiv, *Iconoclasts in Maghrebian Literature*, in: The French Review 50 (6), 1977, 858-864.
- YOUNG 1995: Robert J.C. Young, *Colonial Desire. Hybridity in Theory, Culture and Race*, London and New York (Routledge) 1995.
- ZAPTÇIOGLU 2003: Dilek Zaptçioğlu, *Die kalte neue Heimat*, in: Frankfurter Rundschau, 11. August 2003.